



۱	سخنی درباره آمیختن موسیقی و شعر
۵	با « موزیکولوژی » و هدفهای آن آشنا شویم
۱۱	کتاب فی الادوار الموسیقی
۲۱	ژان کوکتو و تأثیر او در موسیقی معاصر فرانسه
۲۹	گوستاو مالر، آثار و شخصیت هنری وی
۴۰	چگونه ثقه بردازان جوان
۴۳	« اریش موریتز فون هورن بوستل »
۴۸	« ارکستر فیلارمونیک وین »
۵۶	« روبرتا پیترز » و داستان پیروزی او
۶۰	« رونا جاکسن »
۶۳	تقویم آثار و وقایع مهم زندگانی ستر اوینسکی
۷۴	اخبار و اطلاعات

روی جلد : « نوازنده دوران قاجار » طرح از : چنگیز شهباق
(از روی نقش کاشی یکی از خانه های کهن)

مجله موسیقی

اداره روابط بین المللی و انتشارات هنرهای زیبای کشور
خیابان دانشکده ، تهران
تلفن : ۳۵۵۱۶



بهای اشتراك برای ۱۰ شماره :
در ایران ۲۲۰ ریال
در خارجه ۳ دلار

وجوه اشتراك بوسیله پاکت پسه نشانی دفتر مجله فرستاده شود ؛ یا، به حساب
شماره ۱۷۴۵۳ بانک صادرات و معادن ایران شعبه فردوسی منظور و رسید آن
بدفتر مجله ارسال گردد .



مدیر : دکتر ز . هاکوبیان
سرمدیر و مدیر داخلی : امیر اشرف آریان پور

REVUE MUSICALE

Publiée par l'Administration Générale Iranienne des Beaux-Arts

76 , avenue Danéchkadé , TEHERAN (Iran)

Abonnement à l'étranger : \$ 3

Directeur : Dr Z . Hacobian

مجله موسیقی

از انتشارات هنرهای زیبای کشور

شماره

۴۷

دوره سوم

مهر ۱۳۴۹

سخنی درباره آمیختن موسیقی و شعر

دیرگاهی است که در شیوه شعر و نثر پارسی، تحولی بزرگ روی داده است.

بیگمان هنوز بسا کسان هستند که این تحول بزرگ را به «درسیت» نمی شناسند و آثار آنرا نیز بچیزی نمی شمارند و می پندارند که آنچه در این راه انجام پذیرفته، مولود هوس این و آن بوده و با از سر تفتن صورت گرفته است.

اما حقیقت این است که معاندان تحول و تکامل، همواره دچار چنین

توهماتنی هستند و ناچار از قضاوت درست و تشخیص صحیح، عاجز و بی نصیب اند. تاریخ بشری، چه پیش از ما و چه مقارن ما، نمونه‌های فراوانی از این گونه مردم بیاد دارد. مردمی که اسیر سنت‌های دیرین و زندانی اندیشه‌های کهن-اند و همه چیز را از دریچهٔ «آنچه بوده است» می‌بینند.

ایشان را عادت دیرینه بر این است که هر کوشش تازه‌ای را محکوم کنند، هر تلاش سودمندی را موانع و موانع و هوس شمارند و با هر اندیشهٔ جوانی از در مخالفت در آیند. اما آشکار است که توفیق، رفیق این دسته از مردم نیست. زیرا بر سیلاب راه بستن، اگر دشوار نباشد، بر سیر تحول روزگار لگام زدن، یکسره ناممکن است.

سر نوشت آنکه در مقابل سیل چنین سیری به مخالفت برمیخیزد، زوال محض و تباهی مطلق است.

باری، سخن از مطلب دور افتاد. در این مختصر، قصد آن نبود که دربارهٔ این تحول بحثی آغاز کنیم و حجتی بیاوریم، بلکه غرض این بود که نخست، از وجود چنین تحولی آگاه باشیم و سپس دربارهٔ آنچه مبحث امروز ماست، بحثی چند با صاحب‌صلاحان و روشن بینان در میان نهیم.

دستگاه‌های مختلف موسیقی ایرانی یا به اصطلاح متداول، «ردیف» های ایرانی، «محملی مناسب برای اشعار پیشینیان ما بود. کوئی اوزان عروضی اشعار قدیم، با دستگاه‌های موسیقی ما یکجا پدید آمده بود و هر يك، آن دیگری را تکمیل میکرد.

غزلها مناسب ردیفها بود و تصنیف‌ها نیز به تناسب آوازه‌ها، سروده میشد و در مجموع این دو عنصر - یعنی «شعر» و «موسیقی» - تعادلی شایسته وجود داشت.

اما از آن هنگام که شعر پارسی، دگرگونی یافت و اوزان عروضی، اعتبار کهن را از دست داد و اگر نداد، دستخوش تغییر بسیار شد، تعادلی که در میان موسیقی و شعر موجود بود، برهم خورد و ناگهان هنجاری شکستی پدید آمد که دل‌بست نبود.

چه از لحاظ محتوی و چه از لحاظ قالب، شعر راه تازه‌تری در پیش

گرفت ، اما موسیقی همچنان برجای ماند و گامی نیز فراتر نرفت . گمان مدارید که از «تجدد» و «تحول» کنونی هنر تصنیف سازی نا آگاهیم و یا به انکارش میکوشیم ، نه! چنین نیست ، اما حقیقت این است که برخلاف تحول شعر و نثر معاصر ، «تجدد» و «نوآوری» در موسیقی و تصنیف سازی امروز را چندان اصیل نمی دانیم ، زیرا اگر درست به تغییرات این هنر در ایران کنونی بنگریم ، در همان نگاه نخست ، دو نکته را درمی یابیم :

نکته نخستین این است که دستگاههای آواز ما تغییری چندان نیافته و تقریباً بهمان گونه که بوده ، برجای مانده است . اگر تغییری در نواختن این دستگاهها بچشم میخورد ، معلول تقلیدی است که در کرد آوری گروه نوازندگان (ارکستر) و یا در تنظیم آهنگها برای نواختن دسته جمعی از فرنگیان کرده ایم و جز این تقلید ، - که آنهم معطوف به شیوه اجرای دستگاههاست - راه تازه ای نه پیموده ایم.

تصنیف های معاصر نیز - علی رغم تنوعی که در مضامینشان بچشم می خورد - از لحاظ آهنگ ، دستخوش تحولی برآزنده نشده اند.

آهنگ این تصنیفها اغلب از موسیقی ملتهای دیگر اقتباس میشود و فاقد خصائص موسیقی ایرانی است. تفاوت اندکی که در میان اینگونه آهنگها بنظر میرسد ، این است که مثلاً یکی کاملاً تقلید از موسیقی عربی است و دیگری تغییری کوچک یافته است و یا مثلاً آن يك ، «رونوشت برابر اصل» فلان تصنیف فرانسوی است و این يك ، تأثیری از همان تصنیف ، پذیرفته است .

بنابر این می بینیم که اولاً در کار دستگاههای موسیقی ملی ما هیچگونه تحول و تجدیدی راه نیافته و ثانیاً در هنر تصنیف سازی ما نیز ، حرکتی که درخور توجه باشد ، مشهود نیفتاده است .

بعبارت بهتر ، از یکسو تعصب در کهنه پرستی دیده میشود و از سوی دیگر ، سبقت در تقلید .

اما در این بجهت ، شعر پارسی ، اندك اندك به پیش میرود و علی رغم کینه توزی معاندان و آشوبگری بیمایگان راه تازه خود را می پیماید و اگر

هنوز از سر منزل مقصود ، دور است ، سر انجام بدان نزدیک میشود . ولی
موسیقی ما در چه حال است ؟ این پاسخی است که باید اهل فن به پرسش ما
بدهند و مشکل ما را به سرانگشت گره گشای اندیشه خویش بکشایند . ما
نیز در انتظار پاسخ ایشان ، این سخن را پایان میدهیم و یکبار دیگر از
همه می پرسیم :

آیا وقت آن نرسیده است که دربارهٔ هماهنگ کردن موسیقی و شعر
خود - که هر دو میراث پر بهای فرهنگ ما هستند - بیندیشیم و به چاره‌ای
اساسی دست یابیم ؟

نادر نادرپور

باموزیکولوژی و هدفهای آن آشنا شویم (۴)

« موزیکولوژی سیستماتیک »

موزیکولوژی سیستماتیک - تفکیک دو
کلمه - تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی

موزیکولوژی سیستماتیک

وقتی سخن از موزیکولوژی سیستماتیک بیان می‌آید ، اغلب اتفاق می‌افتد که بسیاری از مردم حتی اهل فن این عنوان را بمعانی نادرستی تعبیر میکنند و آنرا با لغات «سیستماتیک» و «متدیک» اشتباه مینمایند. این اشتباه ناشی از آنست که گمان می‌برند موزیکولوژی « غیر سیستماتیک » و « غیر متدیک » نیز وجود دارد ، اما باید خاطر نشان کرد که : «سیستم» و «متد»

هر دو در انواع مختلف تحقیقات موزیکولوژی مستتر است و از بدیهیات این علم بشمار میرود.

تفکیك دو كلمه

كلمات «سیستم» و «متد» امکان دارد که در بسیاری از موارد باهم استعمال شوند و حتی معانی مشابه و مترادف نیز از آنها گرفته شود. ولی تفسیر این لغات در موزیکولوژی وضعی کاملاً خاص و جداگانه دارد و این خود یکی از نکات اصلی و قابل تعمق بحث موزیکولوژيك است.

«موزیکولوژی سیستماتيك» اسمی خاص است و یکی از انواع موزیکولوژی بشمار میرود و بحثی است در ایجاد حد فاصل بین «موسیقی» و «موزیکولوژی». یا عبارت دیگر بحثی در متمایز کردن «هنر موسیقی» از «علم موسیقی». در اینجا ممکن است این سؤال پیش آید که: چگونه ممکن است برای تفکیك «موسیقی» و «موزیکولوژی» اذهم که لازم و ملزوم یکدیگرند علمی بوجود آورد.

پاسخ باین سؤال میتواند ما را در درك مفهوم دولغت فوق بیشتریاری کند. به این معنی که: سیستم عبارتست از «نوع» کار، و متد «روش» آن کار است.

پس تفکیك «موسیقی» و «موزیکولوژی» اذهم میتواند با شکل دادن باین دو «نوع» کار در پیشرفت هر يك سهم قابل توجهی داشته باشد. در اینجا تذکر نکاتی چند لازم بنظر میرسد:

موسیقی دان کسی است که مستقیماً با احساسات و روح موسیقی سروکار دارد و نیز میتواند آنرا بكمك فن موسیقی اجراء کند و یا بر صفحه کاغذ آورد. و حال آنکه موزیکولوگ کسی است که بكمك علم موسیقی آنرا تجزیه و تحلیل مینماید و برای اینکار قاعداً بمطالعه هنر موسیقی از جهات تاریخی، علمی، فلسفی، ریاضی، مردم شناسی، تطبیقی و غیره نیازمند است. و تنها در این صورت است که میتواند اظهار نظری در مورد هنر موسیقی بکند.

موزیکولوژی سیستماتيك برای تقسیم وظائف موسیقیدان و موزیکو-لوگ بوجود آمده است و رشته تخصصی هر يك را مشخص میکند تخصص

در موسیقی مستلزم عطف توجه کامل بموسیقی است تا حدی که موسیقیدان بخود اجازه نمیدهد که در بحث و انتقاد علمی موسیقی اظهار نظر کند.

موزیکولوژی سیستماتیک باتفکیک روش اشخاص از یکدیگر در این دورشته، سبب بوجود آمدن انتقاد در موسیقی شد و این مهمترین احتیاجات موسیقیدان بود. زیرا او که تمام هم خود را مصروف بوجود آوردن یا اجرای يك اثر هنری میکرد هرگز نمیتوانست در مورد علم و فلسفه هنر خود اظهار نظر نماید. بالا اقل نمیتوانست این کار را بصورت کامل و قابل استفاده انجام دهد. زیرا او یا خالق بود یا عامل. او دنیا را از دریچه چشم هنر خود میدید و حال آنکه ناقد موسیقی بارها از این حد فراتر نهاده و هنر او را نیز در قبال موجودیت جهان بررسی میکرد. و باین دلیل است که منقد تنها زمانی بخود اجازه میدهد تا درباره اثر هنرمندی قضاوت کند، که دارای تمام خصوصیات لازمه این قضاوت - که هنرمند فاقد آنست - باشد.

تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی

موزیکولوژی - که تعریف آن باختصار گذشت - علاوه بر تفکیک « هنر موسیقی » از « علم موسیقی » دامنه کار خود را تا حد تفکیک انواع مختلف موزیکولوژی از یکدیگر وسعت داد و برای تعیین اختلاف سیستمها قدم بزرگی در تحقیق موسیقی برداشت. موزیکولوژی در هر يك از انواع خود شکل مشخص و جدا گانه ای بخود گرفت و محققین توانستند که در رشته های مختلف آن تخصص یابند. باین ترتیب بكمك مطالعات عمیق خود در چهار دیواری کوچکی به پیروزیها و نتایج بزرگتر نائل شدند.

اهمیت تقسیمات سیستماتیک موزیکولوژی در درجه اول در شناسائی هرچه عمیقتر هنر موسیقی است. زیرا از آن پس موزیکولوگ های حرفه ای جای خود را به موزیکولوگ های تخصصی دادند و متخصصین توانستند در رشته های مختلف و در زمینه ای محدودتر مطالعاتی دقیق نمایند و با عطف توجه خود تنها به يك سیستم، به وضع انتقاد و تفهیم موسیقی سروصورت بهتری بدهند و آنرا از تمام جهات ممکن بررسی نمایند.

در مورد رشته های مختلف موزیکولوژی متداول امروز و هدفهای

آنها در بحث‌های گذشته توضیحاتی بنظر خوانندگان رسیده است و ماهیت هر يك - هر چند باختصار - معلوم شد .

در اینجا لازمست تقسیمات کلی موزیکولوژی و سیستم‌های مختلف آنرا روشن کنیم تا ضمناً کمکی نیز در مورد تفهیم موزیکولوژی سیستماتیک کرده باشیم .

۱ - موزیکولوژی فلسفی

در موزیکولوژی فلسفی که بعدها بنام « استتیک موسیقی » معروف شد دامنه وسیعتری بوجود آمد . تاحدی که تقریباً از موزیکولوژی جدا شد و بتنهائی شروع به پیشرفت نمود . اما نتایج پر ارزش این پیشرفت همواره مورد استفاده موزیکولوگ ها قرار میگرفت و از آن برای درك زیبایی ظاهری موسیقی و کمک بقدرت انتقاد صاحب نظران کمکهای شایان توجهی گرفته شد .

معنای استتیک از لحاظ موزیکولوژی عبارتست از : استوار بودن هنر موسیقی بر اساس « پسیکولوژی » و « فیزیولوژی روانی » . باین ترتیب هنر استتیک موسیقی نمیتواند دامنه فعالیت خود را به درك « زیبایی موسیقی » محدود نماید بلکه بگفته « کانت » دامنه فعالیت آن باید تا تحقیقات درباره « انتقاد قدرت قضاوت » که رکن اساسی استتیک موسیقی است ، توسعه یابد .

۲ - موزیکولوژی علوم طبیعی

این رشته در موزیکولوژی « آکوستیک موسیقی » خوانده میشود که خود جزئی از « آکوستیک عمومی » است . پایه و اساس « آکوستیک موسیقی » صوت و پدیده های آن است . باین معنا که تحقیق درباره تمام اصواتیکه دارای فرم ارتعاش مساوی باشند و بعد معینی از ارتعاشات را مشخص نمایند مشمول بحث « آکوستیک موسیقی » گردیده است.^۱

آکوستیک موسیقی علاوه بر فعالیت همه جانبه در مورد فیزیولوژی صوت شامل قسمتهای ذیل نیز میباشد :

۱ - برای اطلاعات بیشتر به مقالات آقای دکتر برکшли که در دوره سوم مجله موسیقی چاپ شده است ، مراجعه شود .

الف - پسیکولوژی صوت . این رشته در زمینه تأثیر اصوات در انسان و تشخیص نوع این تأثیرات تحقیق مینماید و دارای رابطه مستقیمی با رشته فیزیولوژی اعصاب (مطالعات مربوط به ساختمان فیزیولوژی گوش) است اما این بحث هیچگاه اساس کار قرار نمیگیرد .

ب - تکنولوژی موسیقی . که شامل قسمتهای زیر است : ۱- موسیقی الکتریکی (که عبارت از بوجود آوردن اصوات بطریق الکترو آکوستیک است) ۲- رادیو (که عبارتست از دستگاهی که در بحث موزیکولوژی بعنوان دستگاه پخش موسیقی و گفتار برای عموم تشریح شده است و در طرق کار آن تحقیق میشود)

۳ - فیلم (و آن عبارت است از قسمتهای مربوط به موسیقی و گفتار در فیلم و طرق ضبط و پخش آن)

۴ - ساختمان سازهای موسیقی

۳ - موزیکولوژی مردم شناسی و موزیکولوژی تطبیقی

درباره این دو رشته نظریات مختلفی اظهار میشود که در بسیاری موارد بواسطه عدم اطلاع کافی از ماهیت آنها و ارتباط کار آنها با یکدیگر مقرون بحقیقت نیست . از آنجا که این دو بحث دل بسیار مهمی را در موزیکولوژی عمومی ایفاء مینماید سعی میشود در مقاله دیگری مفصلا از آنها صحبت کنیم .

۴ - موزیکولوژی معرفت الروحی

این قسمت که در مکتب موزیکولوژی فعلی آلمان « موزیکولوژی تاریخی » نامیده میشود شامل تاریخ موسیقی مغرب زمین است . در موزیکولوژی تاریخی پیدایش و تحول موسیقی در مغرب زمین و همچنین شرح حال موسیقیدان ها و تجزیه و تحلیل آثار آنان مورد بحث قرار میگیرد و در آن مطالعه درباره سبکهای مختلف موسیقی و خصوصیات آن در اعصار مختلف و پیشرفت و سیر آن در ممالک دنیای غرب صورت میگیرد .

موزیکولوژی تاریخی میتواند برای تکامل کار خویش از تاریخ موسیقی ممالک غیر غربی نیز کمک بگیرد و تا حدود معینی از آن استفاده نماید .

موزیکولوژی در ابتدا بسیار نامحدود بود و شامل تمام قسمت های

تحقیقی مربوط به موسیقی میشد و در حقیقت مجموعه‌ای از انواع رشته‌های علمی مربوط به موزیکولوژی و موسیقی عملی - که تفکیک آنها از یکدیگر امکان نداشت - بشمار میرفت بهمین جهات موزیکولوژی بمعنای واحد کلامه وجود نداشت و نویسندگان و محققین موسیقی همان موسیقیدانان «حرفه‌ای» بودند که گاه بمناسباتی کتاب یا رساله‌ای درباره یکی از انواع مختلف موسیقی مینگاشتند و از آنجا که اطلاعات موسیقیدانان مزبور بیشتر در يك رشته علمی (رشته تخصصی خود) بود، راجع به موسیقی غیر اروپائی کمتر کتابی بر رشته نگارش درمی‌آمد و آنچه موجود بود بیشتر صورت فانتزی داشت و فاقد ارزش صد درصد علمی بود و نیز گاهی جهانگردانی که هوس نوشتن کتابی میکردند، در نوشته خود از موسیقی سخن میگفتند و چون هدف این نویسندگان بیشتر کسب شهرت بود کتابهای خویش را بخاطر جلب توجه بیشتر با اسامی عجیبی نامگذاری میکردند. از قبیل: «موسیقی در سرزمین آدمخواران» و «موسیقی در سرزمین شکارچیان کله انسان».

کتابهای نویسندگان بواسطه عدم تخصص و آشنائی با طرق علمی تحقیقی، فاقد متد نیز بود. البته با توجه به امکانات زمان و جوانب مختلف کار نباید نوشته‌های آنانرا مورد حمله قرار داد. زیرا در آن زمان تحقیق «متدیک» و تقسیمات «سیستماتیک» شکل مشخصی بخود نگرفته بود و فکر تقسیم‌بندی کار و تفکیک سیستم‌های مختلف از یکدیگر و بخصوص جدا کردن میدان عمل «موسیقی هنری» از «علم موسیقی»، در اواخر قرن اخیر بوجود آمده است. تاریخ تمدن موسیقی خدمتی را که موزیکولوژی سیستماتیک در راه اعتلاء و بسط تحقیقات موسیقی انجام داد نادیده نگرفت.

دکتر خاچی

کتاب الادوار فی الموسیقی

تألیف

صفی الدین ابوالهفاخر عبدالؤمن بن یوسف بن فاخر اورمیه‌ای
(۶۱۳ - ۶۹۳ ه . ق .)

بکوشش یحیی ذکا،

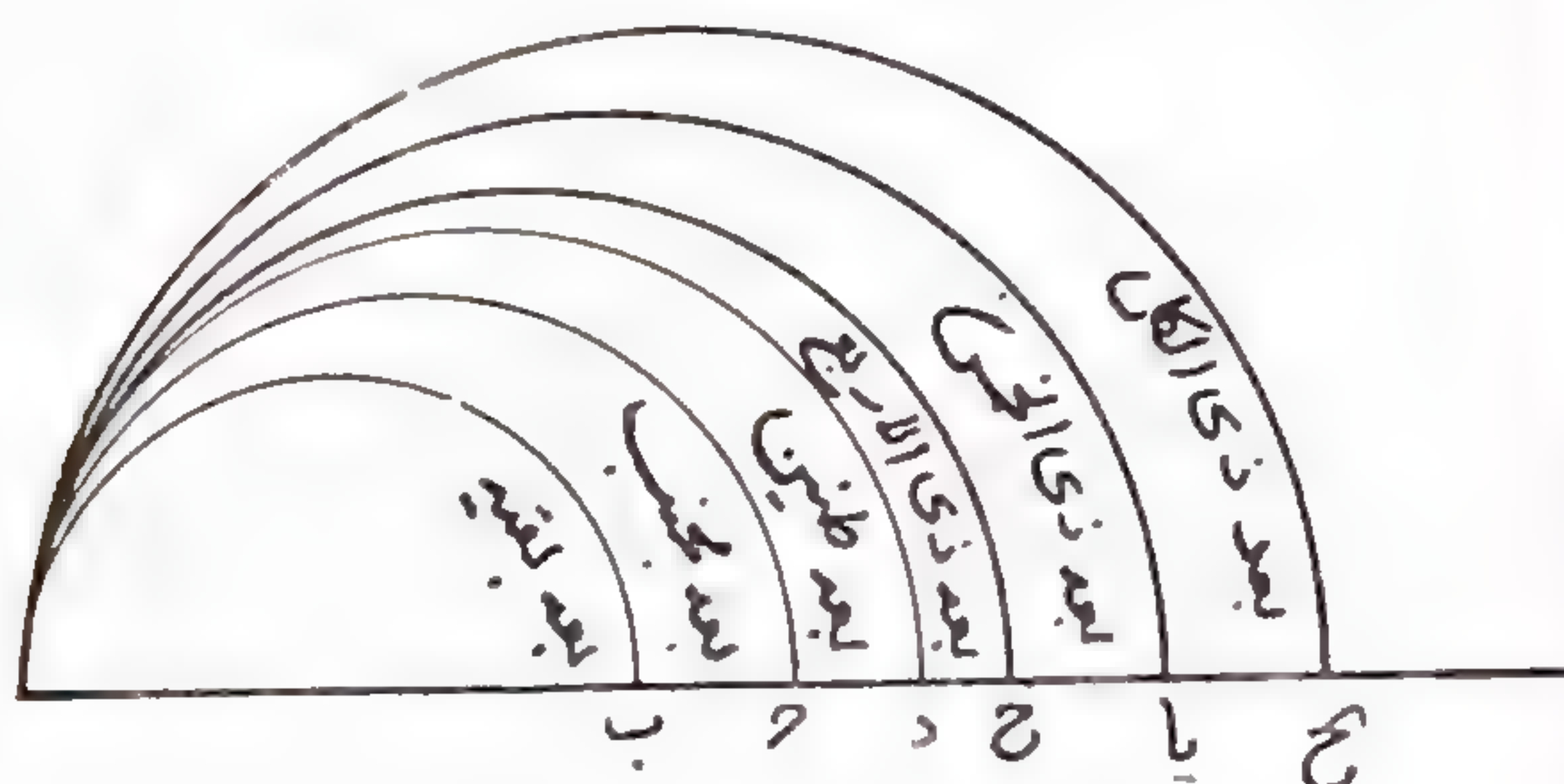
- ۲ -

فصل

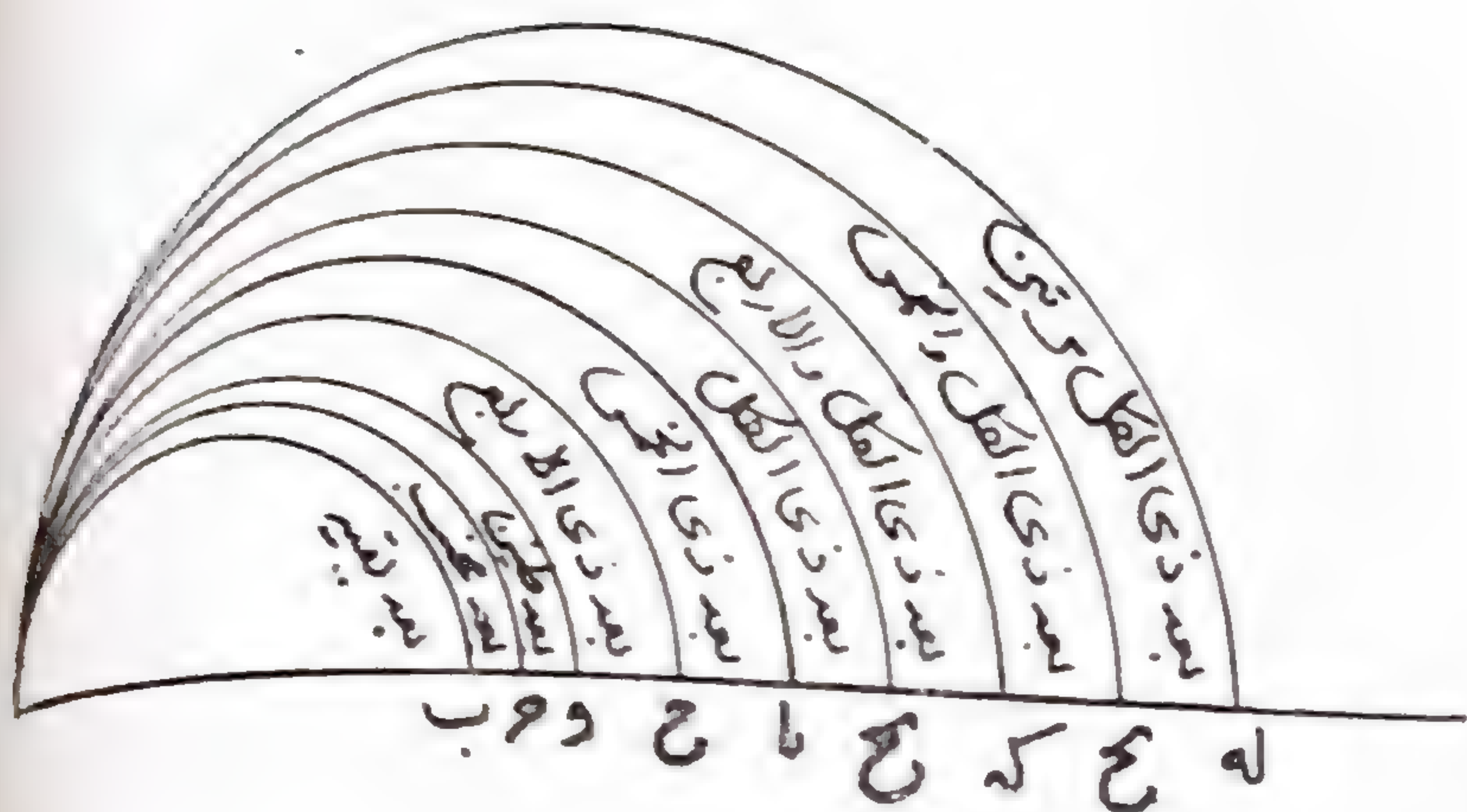
در نسب ابعاد ، مقرر است که هر يك از قوای انسانی را کمالی است بدو
مخصوص ، که نفس را از حصول آن کمال ، التذاذی و بهجتی حاصل آید و از
عدمش متألم گردد ، و کمال قوه ممیزه در کمال تمیز است میان محسوسات ،
پس هر گاه دو نغمة مختلف ممیز در کمیت استماع افتد و نفس بدان توجه
نماید اگر نسب میان ایشان معلوم نگردد و تمیز میسر نشود آن سبب تألم و
تنفر بود و اگر میسر شود موجب التذاذ و ابتهاج باشد ، و چون مراتب التذاذ
بحسب تفاوت مراتب تمیز در سهولت و صعوبت متفاوت است درجات ملایمت

نیز مختلف افتد ، چندانکه ادراك نغم سهل بود ، ملايمت بعد اكمل بود و
 بعد ملايم را متفق خوانند و ابعاد متفقه سه نوع است : نوع اول آنكه هر يك
 از آن دو نغمه بجای آن ديگر واقع شود در تأليف سخنی ، و اگر هر دو با هم
 مسموع شوند یا متعاقب ، نفس را در ادراك نسبت تحیری فكري كه مقتضى
 بتألم باشد عارض نگردد چون بعد ا یح و آن را ذی الكل خوانند چه مابین
 طرفین وتر مشتمل است بر كل نغمات ثقال ، و نسبت طرف ا ثقل او با احد
 نسبت دو بود بایکى كه نسبت ضعیفی است . نوع دوم آنكه هیچ يك از طرفین
 بجای يك ديگر ننشینند لیکن اگر با هم مسموع شوند یا متعاقب ملايم باشند ،
 و دو بعدند : اول چون بعد ا یا و آنرا ذی الخمس خوانند چه اكثر اقسام آن
 چهار بعد است مشتمل بر پنج نغمه ، و نسبت ا ثقل او با احد نسبت سه بود با
 دو كه نسبت مثل و نصف باشد . دوم چون بعد ا ح و آنرا ذی الاربع خوانند
 چه اكثر اقسام آن سه بعد است مشتمل بر چهار نغمه ، و نسبت ا ثقل او با احد
 نسبت چهار است با سه كه نسبت مثل و ثلث است . نوع سیم آنكه هیچ يك از
 دو نغمه بجای ديگرى واقع نشود و اگر با هم مسموع شوند متنافر بود ، لیکن
 چون متعاقب گردند متفق و ملايم باشد ، چه ادراك نسب خفیفه بر سیل تدریج
 میسر تواند شد و آن سه قسم است : چون بعد ا د و آنرا طنینی گویند و بعد
 ط عبارت از او است ، و نسبت ا ثقل او با احد نسبت نه است با هشت كه نسبت
 مثل و ثمن باشد و چون بعد ا ح و آن را بعد ح گویند و نسبت ا ثقل او با احد
 بر مقتضى تقسیم صاحب ادوار نسبت ده است بانه بالتقریب و آن چه فرموده
 نسبت مثل و ثلث خمس است كه نسبت شانزده با پانزده باشد ، محل نظر و
 تأمل است و چون بعد ا ب و آنرا بقیه و فضله گویند و بعد ب نیز گویند و نسبت
 او در سابق معلوم شد و آنچه صاحب ادوار میگوید نسبت بیست است با نوزده
 بالتقریب مبنی بر آن است كه دو یست و شصت به بیست قسم سیزده گانه منقسم
 می گردد و چون از مقسم چهار مخرج شود بالضروره در اقسام كسر واقع
 شود قسمت بالحقیقه صحیح نیفتد و نسبت تقریبی بود و بعد بقیه اصغر ابعاد
 بود زیرا كه میان طرفین او نغمه ديگر نتوان یافت كه چون بایکى از آن دو
 مجموع گردد بعدى محصل شود چه تفاوت نغمتین بعدى رسد كه احساس به
 اختلاف ممكن نباشد و این سه قسم را ابعاد صغری و لحنیات گویند و ماده جمیع

لحنها این سه بعدند چرا که سایر ابعاد نامنقسم نگردند باین سه بعد مستعمل نشوند و این واسطه ثلاثه لحنیه گفتند از مد و طایفه از ارباب عمل بعد اه و بعد اورا هم از ابعاد لحنیه اعتبار کرده اند و اول را بعد ه گفته اند و تانی را بعد و و از برای ابعاد شش گانه که نسبت میان ثقال و حواد ایشان بیان شد مثالی باز نموده میشود بر این صورت :

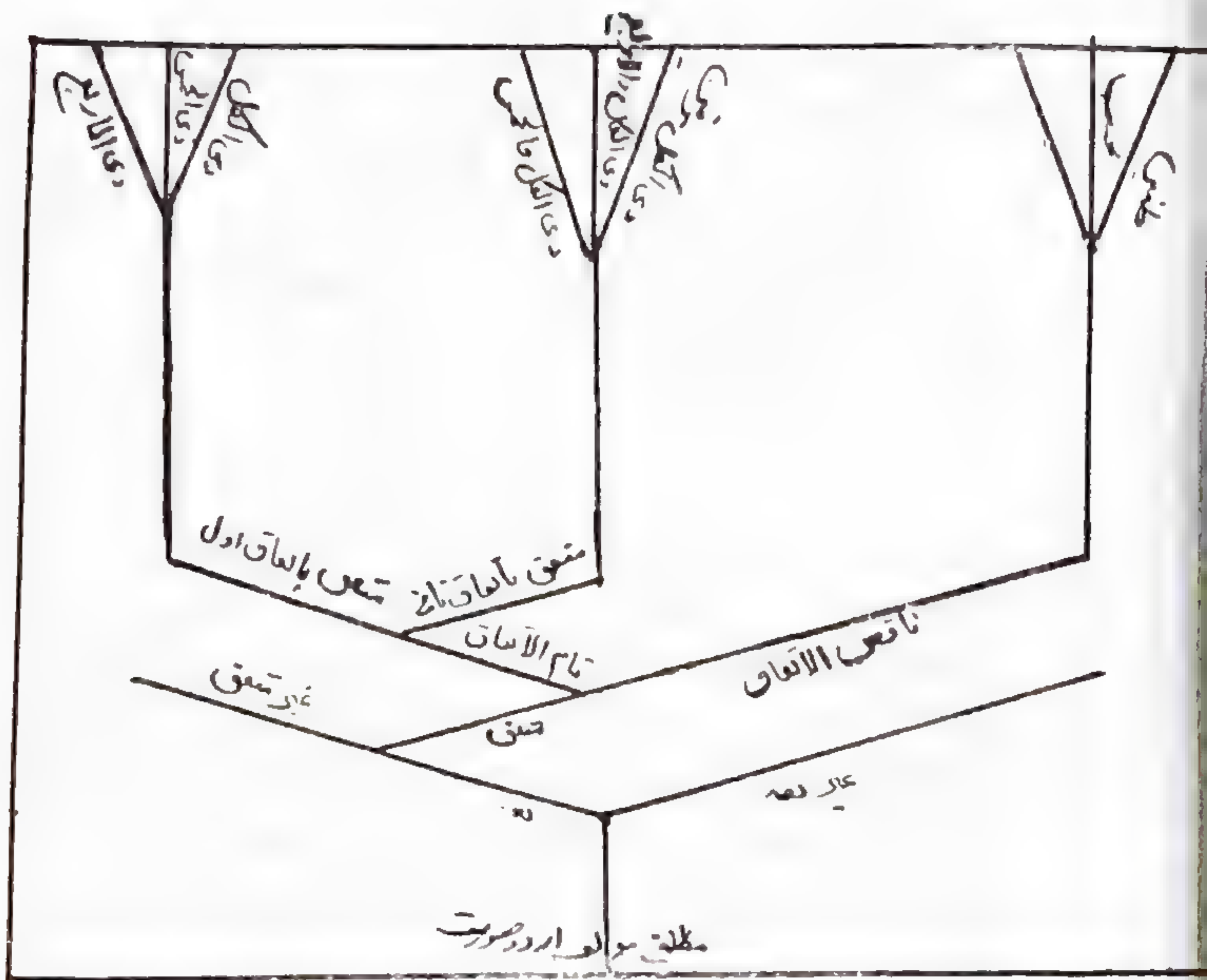


اما اهل این صناع در نصف آخر و تر، سه بعد دیگر یافتند متفق، چون بعد ا له و این را ذی الکل مرتین خوانند و نسبت طرف ا ثقل او با احد نسبت چهار است بایکی چه نغمه اضعف نغمه یح است و نغمه یح ضعف نغمه له پس نغمه اضعف اضعف نغمه له باشد که چهار مثل است و ذی الکل مرتین خوانند چه مجموع نغمات ثقال و نظایر آن از حواد در این نغمه موجودند پس گویا کل نغمات در او دوبار موجود شدند و لحنی را که ذی الکل مرتبه اولی بر آن مشتمل باشد جمع تام خوانند و لحنی را که ذی الکل مرتین بر آن مشتمل بود جمع تام کامل و چون بعد ا - که و آنرا ذی الکل و الاربع خوانند چه دو طرف این بعد مشتمل است بر یک بعد ذی الکل و یک بعد ذی الاربع و نسبت ا ثقل او با احد نسبت هشت است با سه که نسبت ضعف و ثلثین است و چون بعد اکج و آنرا ذی الکل و الخمس خوانند چه دو طرف این بعد مشتمل است بر یک ذی الکل و یک ذی الخمس و نسبت ا ثقل او با احد نسبت سه بود بایکی که نسبت ثلثه امثال است و از برای ابعاد نه گانه مثالی باز نموده میشود در این صورت :



فصل

چون ابعاد نه گانه مذکوره بحسب صغر و کبر مختلفند که هر يك نسبت
 بدیگری اصغر و اکبر باشد و اوسط می شود نسبت به دو بعدی که واقع است
 در دو طرف او منقسم میشود یکبار و اوساط و صفار . اما ابعاد کبری که
 مستعمل است نزد ارباب این صناعت چهار است : ۱ - بعد ذی الککل مرتب
 ۲ - بعد ذی الککل و الخمس ۳ - بعد ذی الککل و الاربع ۴ - بعد ذی الککل
 و اما ابعاد وسطی دو بعد است : بعد ذی الخمس و بعد ذی الاربع اما ابعاد صغری
 سه است : ۱ - بعد طینی ۲ - بعد مجنب ۳ - بعد بقیه . ملایم ترین ابعاد بعد
 ذی الککل باشد بعد از آن ذی الخمس بعد از آن ذی الاربع بعد از آن ابعادی که
 بعد از آنهاست بترتیب و اما ذی الککل مرتب شبيه است به ذی الککل در مسموع .
 و ذی الککل و الخمس شبيه است به ذی الخمس . و ذی الککل و الاربع بذی الاربع
 و بدانکه ذی الککل مرتبه اولی و ذی الخمس و ذی الاربع و ثلثه لحنیه
 را متفق باتفاق اول گویند ، بواسطه آنکه ملایمت طرفین بی واسطه دارند .
 اما آن سه بعد اول را تام الاتفاق گویند ، و ثلثه لحنیه را ناقص الاتفاق گویند ،
 بواسطه آنکه بذات خود در مبانی واقع نشوند . اما سه بعد دیگری را که
 ذی الککل مرتب باشد و ذی الککل و الاربع متعلق باتفاق ثانی خوانند ، بواسطه
 مشابهنه این سه بعد هر آن ابعاد را که متفق اند باتفاق اول و از برای زیادتى
 ایضاح صورت مطلق مؤلف از دو صوت . و اصناف ابعاد مذکوره شجره
 مرسوم گشت :



و گاه باشد که بعدی پیعدی مشتبه گردد بسبب اشتباه نغمه بنظیرش، چنانکه احد ذی الاربع پیش از طرف اقل استماع افتد اشتباه بذی الخمس واقع شود زیرا که چون نغمه ۱ بعد از نغمه ح مسموع شود و یح نظیر ۱ بود چنان نماید که ح یح شنود و هم چنین اگر در ادای ذی الخمس ابتدا از طرف احد باشد اشتباه بذی الاربع واقع شود چه سماع ۱ بعد از یا موهم آن است که با یح مسموع شده است و بنا بر اشتباه گاه بود که بعد متنافر متفق نماید بسبب غلطی که قوه ممیزه را واقع شود چه از اتفاق تألیف نغمه بنغمه دیگر اتفاق تألیف آن نغمه با نظیر آن دیگری لازم نیاید و پوشیده نیست که سبب اشتباه در صورتین قایم مقامی است.

فصل

بعد از تخریج دساتین و تعیین ابعاد متفقه و تحقیق نسب مفهوم شد که هر نغمه با ثانیه خود بعد بقیه باشد، و با ثالثه بعد ج، با رابعه بعد طینی، و

باهشتم ذی الاربع ، و بایازدهم ذی الخمس ، و باهجدهم ذی الكل و علی هذا
 القیاس. و چون ذی الكل مشتمل است بر ذی الخمس و ذی الخمس بذی الاربع
 و ذی الاربع بر طنینی و طنینی بر ج و ج بر ب اضافه بعدی و بعدی و طرح
 بعدی از بعدی و جمع میان دو بعد ممکن باشد ، چنانکه اگر طنینی را بذی -
 الاربع اضافه کنند ذی الخمس حاصل شود . و چون ج را از طنینی طرح کنند
 بقیه باقی ماند و هرگاه که احد ذی الاربع را اثقل ذی الخمس سازند جمع
 پیدا آید و حال سایر اضافات و افراد در طرح و جمع بر این مثال بود .
 تألیف نغمات و جمع ابعاد گاه ملایم بود و گاه متنافر ، و اسباب تنافر
 بر آن وجه که در ادوار است چهار است : اول تجاوز کردن از احد ذی الاربع
 یعنی نغمه ح را در میان گذارد و مضراب بر نغمه دیگر زنند و چون ناظر
 تأمل نماید ظاهر شود بر او که بر این تقدیر سه بعد ط بر توالی
 متنافر است چه احد بعد ط سیم نغمه ی خواهد بود در نغمه ح متروک .
 و همچنین واقف گردد که چهار بعد ح متنافر است چه احد بعد ح چهارم نغمه
 ط خواهد بود باخلال نغمه ح . دویم جمع کردن صغریات لحنیات که ط ج
 ب بود در میان دو طرف ذی الاربع . سیم احد بقیه را اثقل بعد ج ساختند
 یعنی تقدیم بعد ب بر ج . چهارم دو بقیه علی التوالی آوردن چه بعد ب بالذات
 متنافر است ، و بجهة تألیف نغمات ملایم می نماید . و بعضی از ارباب عمل را
 در سبب بودن اول و دویم نظر است چه دایره می یابند که با وجود آن سبب
 ملایم است چنانکه از استادان پیشین نقل شده که دایره ج ط ج ج ط ج که
 نغمات او اج و ط یا یج یج باشد ملایم است با آنکه تجاوز از احد ذی الاربع
 در او واقع شده و تصریح فرموده بملایمت و نغمه ح در آن موجود نیست ، و
 همچنین توالی چهار بعد ج را از اسباب تنافر شمرده و سبب تنافر نیست چرا
 که دو شعبه همایون توالی چهار بعد ح نموده اند و تصریح فرموده بملایمت .
 و در سبب چهارم نیز محل نظر و تأمل است چه اگر توالی موصول بر محمول
 است آنچه صاحب ادوار میگوید قسم ب ح ط ب از اقسام ذی الاربع متنافر
 است بنا بر وجود سه سبب اخیر غیر مستقیم باشد و اگر مراد از توالی اعم است
 از موصول و مفصول باید که دایره بوسلیک و مثل آن چون عشاق و نوا متنافر
 بود و بطلان این ظاهر است ، مگر تقید بدان کنیم که در ذی الاربع واقع

است چنانکه جمیع لحنیات مفید مدین است، اگر چه در کلام قوم تصریح مدین تدقیق
نیست .

فصل

در تألیف ملایم بعد از حفظ اسباب موجب از برای تنافر منقسم میشود
بعد ذی الاربع اول که از نغمه ۱ تا نغمه ح بود بهفت قسم و منقسم میشود بعد
ذی الخمس بنه قسم چنانکه شرط شود در او عدم اجتماع ابعاد ثلثه لحنیه در
ذی الاربع ثانی که دو طرف او دو نغمه ح یه بود و اینکه منتقل نشود بنغمه
یح مگر از یه . پس نغمه ح ذات نسبتین باشد چه او را اگر با نغمه ۱ اعتبار
کنیم بعد ذی الاربع است و اگر با نغمه یه اعتبار کنیم هم بعد ذی الاربع
است و چون فضل ذی الخمس بر ذی الاربع بین بعد طنینی است پس
اگر به بعد ا ح که ذی الاربع اول است اضافه شود که از ح تا یا
بود بعد ذی الخمس شود و همچنین اگر به بعد ذی الاربع ثانی که ح یه بود
اضافه شود که از یه تا یح بود نیز ذی الخمس شود . و چنانکه این دو شرط
دو بعد ذی الخمس مراعات نشود و اعتبار نکنیم در او مگر حفظ طرفین که
ح یح است ممکن است انقسام او بسیزده قسم ، اما تقسیم بعد ذی الاربع
که سمات بطبقه اولی و ظاهر است که ابعاد کبری را با ابعاد صغری تقسیم
می کنیم . پس اول ابعاد مفروضه در او یا ط یا ج یا ب خواهد بود چنانکه
اول ابعاد ط باشد لازم است اتمام او یا بدو بعد ط ب یا ب ط یا ج ح . و
چنانکه اول ابعاد ج باشد لازم است اضافه شود یا ج ط یا ط ج یا ج ح ب .
و چنانکه اول ابعاد ب باشد لازم است اتمام بعد به دو بعد ط و بس . باعتبار
آنکه اضافه ج ط یا ط ج موجب تنافر است . اما ط ج بجهت عدم رخاء
بتمام قسمت ، پس محتاج است با اضافه بعد بقیه که بعد ب باشد و حاصل میشود
اخلال بتوقی سبب دویم و چهارم از اسباب تنافر و اما ج ط پس بجهت اخلال
بتوقی سبب دویم و سیم و چهارم بنابراین منقسم میشود بعد ذی الاربع بهفت
قسم و صور اقسام آن با نغمات و القاب در این جدول نموده شده :

اللقاب	نغمات و ابعاد	رباع و وتر
	ح ز و ه د ج ب ا	
عشاق	ح د د ا ب ط ط	الاول
نوی	ح ه د ا ط ب ط	الثانی
بوسلیک	ح ه ب ا ط ط ب	الثالث
راست	ح و د ا ج ج ط	الرابع
نوروز	ح ه ج ا ط ج ج	الخامس
حجازی	ح و ج ا ج ط ج	السادس
عراق		
اصفهان	ح و ه ج ا ب ج ج ج	السابع

و این هفت قسم هر قسمی چهار نغمه است که حاصل است از سه با بعد ،
 مگر يك قسم که پنج نغمه است از این جهت مسمی شده به بعد ذی الاربع .
 اما تقسیم بعد ذی الخمس که متمم بعد ذی الكل و مسمی است بطبقه ثانیه پس
 او منقسم است بدوازده قسم بطریقیکه در جدول است با نغمات و القاب و صور اقسام .

القاب		نغمات و ابعاد	
		یح یز یو یه یذ یج یب یا ی ط ح	
عشاق	یح	یه یذ یا ط ب ط ط ح	الاول
نوی	یح	یه یب یا ط ب ط ط ح	الثانی
بوسلیک	یح	یه یب ط ط ب ط ط ح	الثالث
پنجگاه زابل	یح	یه یج یا ط ج ط ط ح	الرابع
عشیرا بشرط اضافه ط براول	یح	یه یب ی ط ج ط ج ح	الخامس
عزال	یح	یه یج ی ط ج ط ج ح	السادس
همایون بشرط حذف ط	یح	یه یذ یب ی ط ب ج ج ح	السابع
پنجگاه زابل	یح	یز یه یج یا ب ج ج ح ط	الثامن
روی عراق بشرط حذف ب	یح	یز یه یج ی ب ج ج ح ط	التاسع
بزرگ	یح	یز یذ یا ی ج ج ط ب ح	العاشر
زیر افکند بزرگ	یح	یو یج یب ی ج ط ب ج ح	الحادی عشر
نیریز صغیر	یح	یو یج یا ج ط ج ط ح	الثانی عشر

راست

حسینی

حجازی

اصفهان

عراق

این است جمیع اقسام طبقتین و نغمه اح یه یح در جمیع اقسام نه گانه
موجود است و مسمی است این اقسام بنغمات ثابته و نغمه یه در بواقی مفقود
است و مسمی است این اقسام بنغمات مبتدله و قسم عاشر متنافر می نماید که
جمع شده در او میان ابعاد ثلثه لحنیه و لکن نظر بآنکه بعد بالکل مرکب
است از دو بعد ذی الاربع و یک بعد ط چنانکه تقسیم شود اولاً بعد اح و بعد
یا یح بدون جمع ابعاد ثلثه لحنیه و بعد ط که متمم بالکل است واقع سازند
در وسط و قسمت کنند بدو بعد ح ب پس جمع میان ابعاد ثلثه لحنیه لازم
نمی آید و چنانکه اضافه کنند هر یک از این جماعت را دایره خوانند بدان سبب
که اول نغمه ۱ است و آخر نغمه یح که قایم مقام ۱ است پس گویا از نغمه ۱
ابتداء شده و باز باو منتهی شده و لازم نیست که ابتدا دایماً در دوایر از ۱
باشد و انتهای یح چه از هر نغمه از نغمات هفده گانه که ذی الکل بدان محیط
است ابتدا کنند بارعایت ترتیب و باز بهمان نقطه منتهی شود دایره خواهد
بود بی تفاوت نهایت این است که اهل این صناعت گویند که این دایره در
غیر طبقه واقع شده و در صورت اول که ابتدا از نغمه ۱ بود در انتهای نغمه یح
گویند که دایره در طبقه خود واقع شده .

ژان کوکتو

و تأثیر او در موسیقی معاصر فرانسه

ژان کوکتو Jean Cocteau به سال ۱۸۹۱ در Maisons Laffitte (حومه پاریس) در خانواده‌ای متوسط ولی هنردوست متولد شد. کانون خانوادگی وی بزرگترین مشوق او در کارنوویسندگی بود. در سال ۱۹۰۹ یعنی موقعیکه کوکتو ۱۶ سال پیش از عمرش نیمگذشت «چراغ‌علاءالدین» را نوشت بعد به ترتیب در سال ۱۹۱۰ «حکمران سبکسر» و در ۱۹۱۲ «رقص سوفوکل» را برشته تحریر درآورد.

با وجود این موفقیت‌ها، کوکتوی جوان بزودی درک کرد که احتیاج مبرمی به افق نامحدودتر و آزادی بیشتری در افکار خود دارد. از اینجهت موفقیت‌های سربع گذشته خود را نادیده گرفت و دنبال چیزهای تازه رفت. برای رسیدن به هدف خویش خود را مجبور دید که به تمام فرمهای هنر «پیشرو» آشنایی پیدا کند.

وی هرچه بیشتر میجست کمتر به هدف نزدیک میشد، اما این جستجو بالاخره بی نتیجه نماند و او توانست بایکی از موسیقی دانان بزرگ Expressionist اوایل قرن اخیر یعنی Eric Satie آشنا شود و گمشده خویش را بیابد.

این آشنائی تحول بزرگی در زندگی ژان کوکتو پدید آورد. نویسنده جوان بطور عجیبی تحت تأثیر Satie و افکار مترقیانه او قرار گرفت. این تحول فکری ابتدای همان راهی بود که بعدها ژان کوکتو آنرا پیمود و ادامه همین راه بود که افتخار راهنمایی و ارشاد فکری نسل جوان فرانسه را باو بخشید.

هرچند ژان کوکتو امروز دیگر از موسیقی دانان تقریباً فاصله گرفته و بکار نویسندگی و تأثیر پرداخته است ولی هیچ وقت نمیتوان نقش ویرا در «هدایت» فکری نسل جوان فرانسه و همچنین تأثیر افکار او را در موسیقی معاصر فرانسه نادیده گرفت. از اینجهت جا دارد تا آنجا که ممکن است بطور مختصر از این متفکر بزرگ فرانسوی بخصوص تأثیر افکار وی در موسیقی فرانسه صحبت بکنیم.

بعد از جنگ بین الملل اول تحولات بی سابقه ای در موسیقی فرانسه پدیدار گشت. نسل جوان فرانسوی کم کم درك کرده بود که موسیقی او راه و روش جدیدتری لازم دارد.

موسیقیدان فرانسوی سعی داشت که اثرات موسیقی واگنر را که به قیاس وسیعی در فرانسه ریشه دوانده بود از میان بردارد و هنری «نو» بنیاد کند. انقلاب هنری فرانسه فقط برضد واگنر صورت نگرفت بلکه موسیقی ملایم و نارسای Impressionism را هم شامل گردید.

طلایه دار این نهضت هنری ترقیخواهانه ژان کوکتو بود که میگفت «این تنها واگنر نیست که برای موسیقی فرانسه خطرناکست بلکه عوامل دیگری نیز از داخل موسیقی ما را در معرض يك خطر جدی قرار داده است، از جمله این خطرات راه و روشی است که افرادی مانند دبوسی و راول در فرانسه رواج داده اند. آنها همانطور که Satie عقیده داشت قدیمی و «از مد افتاده» شده اند». ژان کوکتو میگفت درست است که موسیقی Satie از نقطه نظر کمپوزیسیون و سایر اصول موسیقی در نظر منقدین چندان ارزشی ندارد ولی نباید فراموش کرد که حساب افکار ترقیخواهانه او را نباید با حساب کمپوزیسیون او مخلوط کرد. لازم نیست ما بگوئیم Satie چه بود و چه کرد، همینقدر می دانیم که او متفکری بود روشن بین و مترقی و همین روشن بینی اوست که ما را مجبور میکند که از او پیروی کنیم.

افکار و نظریات کوکتو برای اولین بار در کتابی بنام *Le Cog et l'Arlequin* که در سال ۱۹۱۶ منتشر شد که مورد استقبال عجیب فرانسویان قرار گرفت. این کتاب حاوی افکار و عقاید جدیدی بود که کوکتو در باره هنر و بخصوص در باره موسیقی ابراز کرده بود.

در این کتاب وی تمام افکار و عقاید خود را در باره موسیقی نو و اصولا هنر Avantgardist بطور صریحی بیان کرده بود این کتاب که سروصدای زیادی در

فرانسه برای انداختن بقدری آموزنده بود که هنوز هم مورد استفاده بسیاری از نویسندگان و محققین هنری قرار میگیرد.

تقریباً دو سال بعد از انتشار کتاب مزبور در سال ۱۹۱۸ و مقارن با خاتمه جنگ بود که عده‌ای از موسیقی دانها و آهنگسازان فرانسوی تصمیم گرفتند که راه و روش سابق را یکباره ترك كنند و بدنبال مکتبی بروند که کوکتو بنیان‌گذار آن بود. این عده از موسیقی دانان که نام آنها در تاریخ موسیقی بنام Les Six معروف گردید عبارت بودند از:

Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc و Louis Durey, Germaine Tailleferre^۱.

وجه تسمیه Les Six برای اولین بار در سال ۱۹۱۹ توسط يك روزنامه نگار فرانسوی زبانه زد خاص و عام گردید، جریان از این قرار بود که روزنامه نویس فوق‌الذکر که کارش نوشتن اخبار هنری بود مقاله‌ای نوشت تحت عنوان Satie et Les Six Français و این مقاله بعد از اجرای کنسرتی از آثار این شش آهنگساز نگاشته شد. با وجودیکه شش آهنگساز با این نامگذاری بطور جدی و علنی به مبارزه برخاستند اما از نشر و رواج آن در میان مردم نتوانستند جلوگیری کنند و این نام برای همیشه بروی آنها باقی ماند. علت مخالفت آنها با اسم Les Six احتراز و اعراض از ایجاد این توهم بود که آنان با تقلید و دنباله‌روی کور کورانه از یکدیگر، از يك روش دسته‌جمعی پیروی میکنند.

طولی نکشید که شش آهنگساز با انتشار کتابی بنام Album des Six که شامل قطعاتی برای پیانو از خود شش نفر بود رسماً نامگذاری Les Six را صحت گذاشتند.

گسترش افکار این شش نفر فقط و فقط مرهون زحمات بی‌شائبه کوکتو بود، چه وی در کنفرانسهایی که درباره هنر جدید بخصوص موسیقی جدید فرانسه میداد به روش این عده اشاره میکرد.

علاوه بر این کوکتو تشکیلات بسیار منظمی برای اجرای کنسرت‌هایی از آثار این شش نفر بوجود آورده بود و برای شناساندن آنها از هیچ کمکی فروگذار نمیکرد. مجالس کنسرت و سخنرانی این گروه مرکز تجمع طرفداران هنر پیشرو (Avantgardist) شده بود و بسیاری از آنان در يك آتلیه نقاشی در محله «مون»

۱- روایات دیگری هستند که این عده را یعنی Les Six را با کمی تغییر نام برده‌اند یعنی

D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, E. Satie, G. Tailleferre
G. Auric. (Moser Lex. 7951. P. 7094)

پارناس» پاریس گرد هم میآمدند. این عده درحقیقت هسته مرکزی افکار مترقیان و بنیان‌گذار هنر پیشرو و مترقی بشمار میرفتند.

بطور قطع اگر کوکتو نبود و هنرمندانی را که بعد از جنگ دچار هرج و مرج و سوء هاضمه فکری عجیبی شده بودند راهنمایی نمیکرد سرنوشت موسیقی فرانسه نامعلوم بود. همینقدر میتوان گفت کوکتو توانست موسیقی فرانسه را از زوال و نابودی نجات بدهد. برای نیل باین هدف، وی مجبور بود محدودیتی برای هنر فرانسه ایجاد کند و با قواعد و ضوابطی آنها در یک چهار دیواری قرار دهد. این محدودیت یک تعبیر عبارت از مرکزیتی بود که برهبری کوکتو و باکمک و همکاری Les Six برای ارشاد هنرمندان جوان فرانسوی بوجود آمد، و این ارشاد بحقیقت، انقلابی بود که برای نجات هنر فرانسه از آنارشیزم و هرج و مرج بعد از جنگ اروپا برپا شد رستاخیز کوکتو و یارانش هنر و بخصوص موسیقی فرانسه را از سرآشیبی زوال و انحطاط نجات داد.

گروه شش نفری (Les Six) تحت رهبری کوکتو کار پر مسئولیت هدایت افکار را با موفقیت وبدون وقفه ادامه میدادند. آنها تا حدود زیادی توانستند موسیقی فرانسه را از واکنرسم و امپرسیونیسم رهایی بخشیده و برای هنرمندان فرانسوی سرمشق باشند. تذکر این نکته در اینجا لازم است که خود کوکتو هم بطور اجتناب ناپذیری تحت تأثیر گروه شش نفری قرار گرفت و از افکار آنها در تدوین آثار خود استفاده شایانی برد.

راه و روشی که کوکتو در تدوین آثار خود پیش گرفت تا اندازه‌ای تحت تأثیر Satie و افکار وی بخصوص تئوری «سادگی در هنر» قرار داشت.

کوکتو به Satie و افکار آزادمنش او علاقه خاصی پیدا کرده بود، علاقه مفرط به Mystifikation یعنی (استفاده از خوش باوری طرف برای القاء چیزهای مسخره باو) اتحاد عجیبی بین آنها بوجود آورده بود و آنها از اینکه عالمی را دست انداخته و به تعجب واداشته بودند بسی خوشحال و شادمان بودند.

Satie عادت داشت که روی بعضی از آثار خود اسامی مسخره‌ای بگذارد. وی هدف دیگری جز دست انداختن افکار قدیمی و «سانتیمانتال» نداشت. کوکتو در باره این عناوین مسخره Satie میگوید که اینها فقط و فقط طعنه‌های تمسخرآمیزی علیه دبوسی و اسامی بی مزه و بی معنی او مثل Trasse des Audiences au Clair de lune, La Cathédrale engloutie, یا Les Pas sur la neige و غیره میباشد.

این نوع انتقاد از دبوسی ممکن است در زمان حاضر تعجب‌آور نباشد ولی نباید از نظر دور داشت که انتقاد شجاعانه کوکتو از دبوسی زمانی صورت گرفت که

« ژان کوکتو » در پشت پیانو و گروه شش نفری از چپ بر راست :

« داریوس میلو » ، « ژرژ آریک » ، « آرتور اونگر » ، « ژرژ تالیفر » ، « فرانسیس

بولان » و « لوئیز دوری »



جوانان فرانسه و موسیقی آن کشور بطور در بست تحت تأثیر موسیقی دبوسی و همقطاران او قرار داشتند .

گروه شش نفری و کوکتو (تحت نفوذ غیر مستقیم استراوینسکی) تصمیم داشتند بهمان نحو بابت‌هایی مثل دبوسی و راول مبارزه برخیزند که پیکاسو و Brague در رشته نقاشی علم مبارزه را علیه امپرسیونیستها برافراشته بودند. این نکته هم ناگفته نماند که کوکتو از دوستان بسیار نزدیک و صمیمی دبوسی بود (و هنوز هم پیاس دوستی و رفاقت قدیم برای شخص او احترام قائل است) اما او برای نجات هنر فرانسه از ابتذال و انحطاط مجبور بود جانب دوستی را رها کند و بابت‌هایی مثل دبوسی و راول را بشکند

در سال ۱۹۱۳ کوکتو برای اولین بار قطعه Le Sacre du Primtemps استراوینسکی را شنید . این موسیقی جدید تأثیر بسیاری در کوکتو کرد بطوریکه رساله Potomak وی که بعد از شنیدن اثر فوق برشته تحریر درآمد بطور تردید ناپذیری مؤید این تأثیر است .

قطعه استراوینسکی «تازگی» را در موسیقی وارد کرده بود و پشاهنگ هنر جدید آهنگسازی بشمار میرفت . کوکتو توانست با استعداد ذاتی خود آنرا بخوبی درک کرده و افکار خود را با آن مطابقت بدهد ولی ناگفته نماند که بعدها خود استراوینسکی و اثرش از نیش قلم کوکتو محفوظ نماندند . هدف اشارات کوکتو در رساله Le Cog et L'Arlequin به Lyrisme sauvage و Mysticisme sauvage انتقاداتی به استراوینسکی بود و همین اشارات و کنایات او باعث نارضائی خاطر آهنگساز بزرگ گردید . برای او خیلی مشکل بود که در او آن کار یعنی موقعیکه سعی داشت راه جدیدی برای موسیقی نو هموار کند به تضاد عقیده بانویسنده‌ای مانند ژان کوکتو برخورد نماید . ولی چیزیکه بیشتر از همه کوکتورا ناراحت کرده بود لاتینه کردن موسیقی توسط استراوینسکی بود که در نظر کوکتو انتقاد آمیز جلوه می‌کرد. کوکتو به موسیقی استراوینسکی ایمان کاملی داشت ولی معتقد بود که هر چند موسیقی او قدمی بجلو بشمار میرود ولی لاتینه کردن موسیقی در عوض دو قدم بعقب برگشتن محسوب میشود . انتقادات فوق مدتها ادامه داشت و کوکتو در نظریه خود هیچگونه گذشتی قائل نمیشد تا اینکه بالاخره استراوینسکی توانست با اجرای Oedipus Rex برای همیشه نظر موافق کوکتورا بسوی خود جلب کند .

بعد از جنگ بین الملل اول یعنی در اواخر سال ۱۹۱۸ بود که کوکتو موفق شد با همکاری یکی از پیانیست‌های بزرگ و دوست بسیار نزدیکش Jean Wiener در پاریس کلوپ شبانه‌ای بنام Boeuf sur le toit دائر کند . این کلوپ همانطور که انتظار میرفت کم کم بصورت وعده گاه و پاتوق جوانانی شد که از طرفداران جدی

تجول و تطور هنری بشمار میرفتند. در همین مکان بود که گروه بیشتری از جوانان با افکار نو آشنا میشدند و سپس بسهم خود در مقام نشر و اشاعه آن برمیآمدند. در سال ۱۹۱۹ سانی با کمک های شایان کوکتو توانست باله معروف خود را بنام Parade به معرض اجرا درآورد.

یکسال بعد یعنی در ۱۹۲۰ باله معروف Le Boeuf sur le toit اثر داریوس میلو با همکاری مجدانه کوکتو آماده اجرا گردید. دل اصلی این باله را دلقك (Claivn) معروف سیرك Médrano بنام Fratellini به عهده داشت که بخوبی از عهده اجرای آن برآمد و مورد استقبال اهالی پاریس قرار گرفت. منظور اصلی این باله در درجه اول تمسخر افکار امپرسیونیستی اوائل قرن اخیر بود یعنی همان طرز فکر مشترکی که باعث ایجاد دوستی بین کوکتو و سانی گردیده بود. ولی در این باله کوکتو برای دست انداختن افکار قدیمی دست بدامن يك فيگور زنده یعنی «دلقك» شده بود. درست است که وی میخواست بدینوسیله یکی از فیگورهای فراموش شده هنر تاتر یعنی همان دلقك را دوباره زنده کند، ولی او در این باله بایك تیر دو نشان زد و توانست عقاید باطنی خود را توأم با جرأت و ابتکار در قالب يك نمایشنامه اظهار نماید. این نکته را هم نباید فراموش کرد که وجود دلقك در هنر قبل از کوکتو هم مورد استفاده قرار میگرفت مثلاً پیکاسو در بسیاری از آثار نقاشی خود از فیگور دلقك یا فیگورهای «دلقك وار» برای ابراز افکار درونی استفاده کرده و هنوز هم دلقك یکی از فیگورهای اصلی هنر معاصر میباشد.

در سال ۱۹۲۴ باله Les Biches اثر F. Poulenc که قطعه ای جالب و مبتکرانه بود و باروخ «تازه طلب» مردم پاریس وفق میداد، با همکاری ژان کوکتو به معرض اجرا درآمد.

در همان سال «ژرژ آربك» موفق شد که باله Les Fâcheux را بازمی با کمک های پرارزش کوکتو بروی صحنه بیاورد. با نفوذی که کوکتو در «آربك» داشت سعی کرد با کمک وی تا آنجائیکه مقدور است با افکار قدیمی و مطرود گذشته مبارزه کند.

همکاری کوکتو و گروه شش نفری سبب آشنائی تدریجی مردم پاریس و فرانسه با هنر جدیدی شد که تا آن زمان بکلی برای ایشان بیگانه بود. درست است افرادی مانند استراوینسکی قبلاً این راه را طی کرده و به هدفهای پیروزمندانه ای رسیده بودند ولی این پیروزی ها کافی بنظر نمیرسید. هنر جدید احتیاج به مبلغی مانند کوکتو داشت. اگر کوکتو نبود سر نوشت هنر جدید هم باین زودبها معلوم نمیکشت، چون او بود که قلم توانا و مغز متفکر خود را بطور در بست در اختیار هنر جدید بخصوص موسیقی قرار داد و توانست آنرا زودتر از آنچه بتصور میآمد به جهانیان بشناساند. از جمله افکار وی «مدرنیزه» کردن اساتیر قدیم بود. از آثار ادبی وی که بگذریم در

اشعار Oedipus Rex و Antigone که در سال ۱۹۲۸ به ترتیب برای استرادی وینسکی و اونگر نوشته شده است با کوشش آشکار کوکتو برای زنده کردن اساطیر روبرو می‌شویم.

با گذشت زمان و بخصوص بعد از مرگ «ساتی» گروه هنری شش نفری پراکنده شدند و باتوجه ای که طی سالهای همکاری با کوکتو فراهم کرده بودند هر یک از گوشه‌ای فرارفتند. شاید برای این افراد یادآوری کارهای گذشته کمی بچه گانه یا بهتر بگوییم «شیطنتهای دوره جوانی» تلقی گردد ولی هیچیک از آنان تاکنون مجاهدات و راهنماییها و کمکهای بی‌شائبه ژان کوکتورا در راه نجات هنر فرانسه و رهبری آن بسوی يك هدف مترقیانه انکار نمی‌کنند.

شعله‌ای که که کوکتو بر افروخت روشنی بخش راه پرافتخاری در چشم انداز هنر بشری شد. او نه فقط راه را نشان داد بلکه برای اثبات صحت و استقامت راه خود نیز کوشش کرد.

کوکتو مجبور بود افکار و عقاید خود را خیلی بزرگتر از آنچه هست و بصورت کاریکاتورهایی برای جلب نظر مردم جلوه گر سازد. و همین طرز کار باعث گردید که چکیده افکار او امروز راهنمای هر هنرمند جوان فرانسوی باشد.

او نمیخواست که موسیقی فقط مجموعه‌ای از ملودیهای مختلف و بیان حالان آنها باشد و بر سر آن بود که ارزش هنری موسیقی را از معیارهای مبتذل و منحن بدور نگهدارد.

او بخوبی درک کرده بود که موسیقی از عناصر بزرگ رهبری يك جامعه می‌باشد و از اینکه این عنصر رهبری کننده موجودی مبتذل و همراه کننده گردیده بود رنج میبرد.

مدهاست که دیگر از کوکتو و موسیقی و گروه شش نفری سخنی در میان نیست. اما ارزش افکار و تأثیر کوششها و مجاهدات او در عظمت و اعتلاء هنر موسیقی فرانسه فراموش شدنی نخواهد بود.

(فهرست تمام نوشته‌ها و اشعاریکه ژان کوکتو برای موسیقی سروده و همچنین فهرست تمام آثار موسیقی که آهنگسازان مختلف روی اشعار کوکتو ساخته‌اند موجود و در اختیار نگارنده این سطور است و میتواند مورد استفاده علاقمندان قرار گیرد.)

دکتر خاچی

برای تنظیم مقاله فوق از ترجمه آلمانی رساله ژان کوکتو نوشته Jourdan Morhang که در M.G.G. چاپ رسیده استفاده شده است.



گوستاو مالر، آثار و شخصیت هنری وی بهمناسبت صدمین سال تولد او

هنری که فقط و فقط بر اساس ساختاری و تازه‌جویی پدید آید، محکوم به فناست. هنری می‌تواند جاودان ماند که معنای عمیق و عواطف پرارزش انسانی را درخود داشته باشد. آنچه که آثار خدایان و بزرگان هنر را جاوید می‌سازد، غنای این آثار در قدرت خلاقه، در عمق احساس و از همه بیشتر در زیبایی هنری است که اصولاً فنا ناپذیر است. پیرایه‌های باصطلاح «جالب» یک اثر هنری، با گذشت زمان بی‌اثر می‌شود، اما استخوان بندی زیبا و استوار آن برجای می‌ماند. بهمین دلیل عظمتی که آثار «گوستاو مالر» را جلوه می‌بخشد، تنها در تازگی‌ها و بدایع کم‌نظیر و جنبه مبالغه‌گرایی و ماجراجویی آن آثار نیست، بلکه در اینست که این بدایع فنی با زیبایی، با روح، با عوامل عمیق و پرمعنی جوش خورده است و واحد موسیقی او را

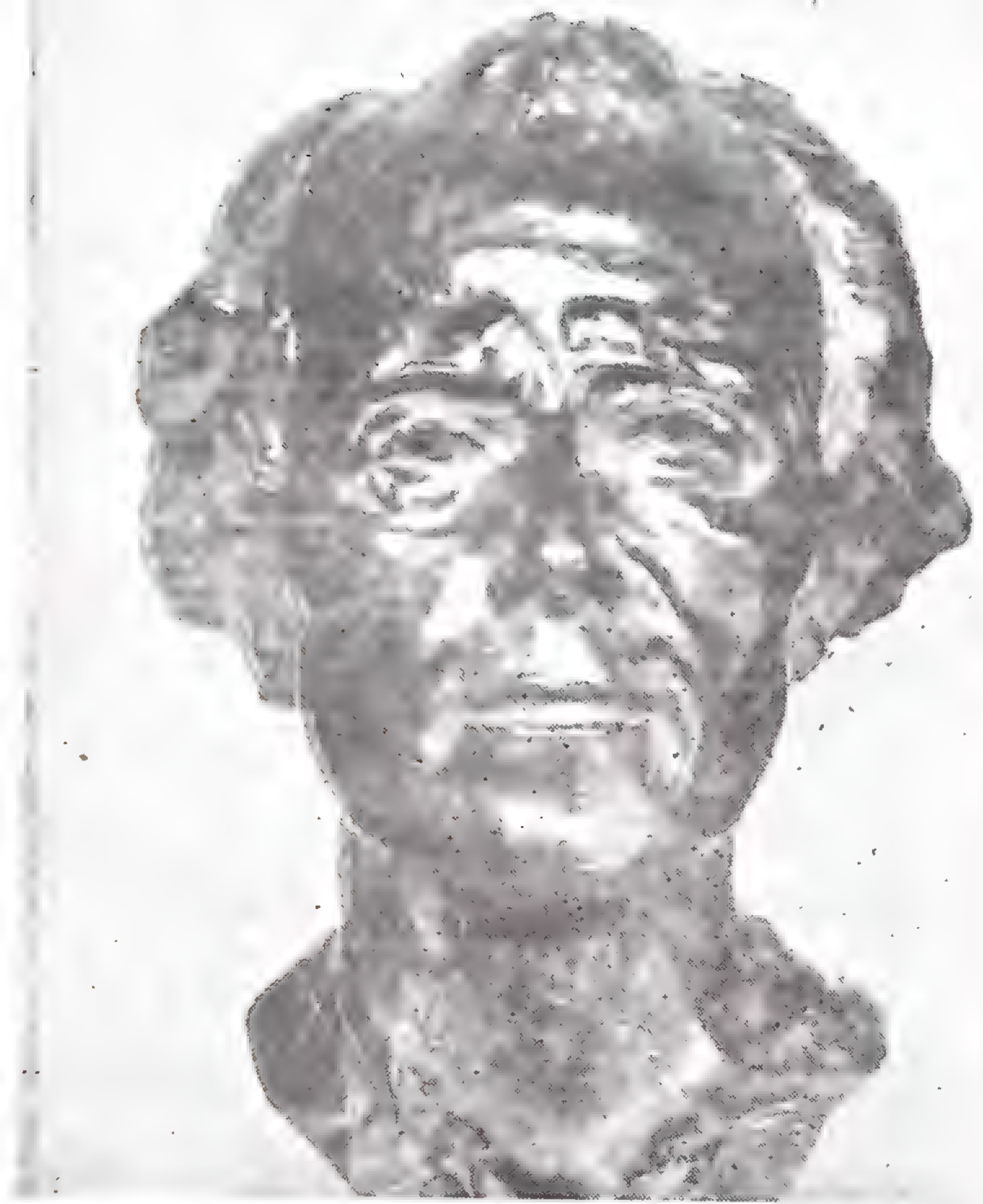
پدیدآورده است . قدرت آفرینش هنری، احساس عمیق بشری و فهم و
درایت فوق العاده اش در موسیقی به اثر او زندگی جاویدان بخشیده است و
این زندگی نه تنها با مرگ وی پایان نیافته بلکه تا دنیا دلیاست جاودار
خواهد ماند .

برونو والتر Bruno Walter

بعد از دوره خفقانی که در زندگی هنری اروپا، به علت جنگ دوم جهانی پدیدار شد،
دوباره نام گوستاو مالر، به همراه آثار او در محافل هنری و مردم هنرپرور و هنر-
دوست طنین افکند . کنسرت های مخصوص برای اجرا، آثار وی تشکیل یافت و هم
امسال مراسم صدمین سال تولد او در اتریش و در تمام اروپا و امریکا با تشریفات
خاص، برپا گردید .

گوستاو مالر، روز هفتم ژوئیه ۱۸۶۰ در «کالیشت Kalicht» (يك
دهکده كوچك اتریشی) در نزدیکی مرز چکسلواکی متولد شد . پدر وی «برنارد
مالر» ، مرد نسبتاً فقیری بود که برای امرار معاش خانواده اش بسیار میکوشید و
بهین سبب، از راه فروشندگی به تجارت راه برد و ثروتی فراوان بچنگ آورد .
برخلاف زنش «ماریا مالر» که تنی رنجور و روحی ظریف و خسته داشت، خود او
دارای طبعی خشن بود، ولی زن و فرزندانش را صمیمانه می پرستید . خانواده مالر،
صاحب دوازده فرزند شد که «گوستاو» دومین آنها بود . اندک زمانی پس از تولد وی
خانواده او به شهر کوچکی بنام «ایگلدو» در نزدیکی محل تولدش نقل مکان کرد .
استعداد موسیقی گوستاو مالر از ایام کودکی درخشان بود . در سن پانزده سالگی
پدرش او را به «وین» آورد و وی در کنسرواتوار این شهر تحت نظر استادانی چون
«اپشتاین» و «کرن» و «فوک» به تحصیل پیانو، هارمونی و کمپوزیسیون پرداخت .
ضمناً به تحصیل در دبیرستان نیز ادامه داد و پس از گرفتن دیپلم، در دانشگاه
وین به تحصیل فلسفه و تاریخ موسیقی مشغول شد . در این ایام گوستاو مالر با آنتون
بروکنر آشنائی و نزدیکی پیدا کرد و این آشنائی چنان صمیمانه بود که «بروکنر»
کار تکمیل يك رپرتوار از سنفنی سوم خود را که برای نواختن با پیانو ساخته شده بود،
به این جوان مستعد سپرد .

از همدرسان او در کنسرواتوار میتوان هوگو ولف Hugo Wolf و هانس
روت H. Rott و از دوستان جوانی اش شاعر معروف «لپسنت» و دکتر فرویندر را
نام برد که مکاتبه بعدی آنان با مالر زمینه بیوگرافیها و افکار است که در کتابهای
مربوط به او منعکس شده است . از آثار وی در این ایام چیزی در دست نیست همینقدر



میدانیم که چند «لید» ، یک کوارتت و یک کومیننت برای پیانو و سازهای زهی و مقداری نقشه و طرح برای ساختن یک اپرا در دست او بوده که فعلاً نشانی از آنها نیست. اولین آناری که از او باقی مانده، عبارت است از یک اثر سه قطعه‌ای افسانه‌ای و مجموعه غزلهایی که با اسم «آواز شکایت‌ها» (Das Klagende Lied) مشهور است. پس از پایان کنسرواتوار و اخذ دیپلم، مسئله بزرگ و مهم تأمین معاش برای گوستاو مالر پیش آمد. از آنجائیکه تیرامید او برای شرکت در مسابقه آهنگ سازان و ربودن جایزه‌ای که وی، قطعه آواز شکایت‌ها را برای آن ساخته بود، به سنگ خورد، تصمیم گرفت که راه هنری خود را به رهبری ارکستر به پیوندد. چند سالی با رهبری ارکستر اپراهای کوچک و تعلیم خصوصی شاگردان روزگار گذرانید و در سال ۱۸۸۳ اولین قرارداد نسبتاً بزرگ خود را با اپرای «کاسل» در آلمان منعقد کرد. او در آنجا مجال کافی داشت تا هنر خاص خود را در اجرا، آثار بزرگان نشان دهد و

کم کم از اطراف زمزمه‌های مساعد و انتقادات مثبت را درباره کار خود برانید.
سال ۱۸۸۵ به ابرای پراك و از آنجا به لایپزیک رفت.

در لایپزیک بانوادة آهنگساز فقید آلمانی «کارل ماریافون و بر» K. M. V. Weber آشنا شد و از روی طرحهای موجود، چند اثر ناتمام او را پایان داد.
روح عصبی و جسم ناتوان او با شرایط نامساعد لایپزیک سازگاری نداشت
و سلامت او در خطر بود، به این جهت در سال ۱۸۸۸ قرارداد خود را با آن ابرام
کرد و شهرت فوق‌العاده‌اش باعث شد که او را به ریاست ابرای سلطنتی بوداپست
منصوب کنند.

نام و کار «گوستاو مالر» در اندک زمانی، شهرت ابرای بوداپست را جهاگیر
ساخت. یوهان براهمس که «دون ژوان» اثر موتسارت را به رهبری «مالر» در بوداپست
شنیده بود گفت: «هر که میخواهد دون ژوان را آنطوریکه موتسارت خلق کرده
است بشنود، باید به بوداپست برود.»

«مالر» سال ۱۸۹۱ قبل از سرآمدن قانونی قراردادش با ابرای بوداپست،
بر اثر تغییرات سیاسی ناگزیر از ترك شغل خود گردید و بعنوان رهبر ارکستر به
هامبورگ دعوت شد تا زیر نظر و تحت ریاست پولینی Polini تا سال ۱۸۹۶ در آن
شهر بماند. در آنجا وی هنرمندان و موسیقی‌دانان درجه يك و خواننده‌های درخشانی
در اختیار داشت که بعدها برخی از آنها را به ابرای سلطنتی وین فرا خواند.

«گوستاو مالر» در طی اقامت خود در هامبورگ با «برونو والتر» (نویسنده
مقدمه) که امروز، بزرگترین رهبر ارکستر جهان است آشنا شد و با وی طرح‌دوستی
ناگسنتی و جاودانی ریخت. وی در آلمان مذهب خود را تغییر داد و کاتولیک شد.
ضمناً پس از مرگ اولیا، خود که به سال ۱۸۸۹ اتفاق افتاد، سرپرستی ده‌خواهر و
برادر کوچکش را بعهده گرفت. بزرگترین خواهر او «ژوستین» که بعداً با «آرنولد
روزه» رئیس ارکستر سلطنتی وین ازدواج کرد، خانه و زندگی او را اداره
میکرد.

به سال ۱۸۹۷، افتخار ریاست ابرای سلطنتی وین به گوستاو مالر داده شد
و رؤیای دیرین او صورت تحقق گرفت، «مالر» به آرزویش رسیده بود و شاهد
مقصود را در برداشت. با کار خستگی‌ناپذیری که وی و همکارانش را تا پای جان، خسته
میکرد چنان برنامه‌هایی اجرا کرد که از آن پس، هرگز گوش و چشم اهل هنر از چنان
لذائذ معنوی بهره‌مند نشده است. او ابرای وین را که تا آن وقت جنبه يك تفریحگاه
اشرافی داشت به يك نمایشگاه هنری بزرگ مبدل ساخت.

شیوة اجرای او در آثار کلوک، موتسارت، بتهوون و واگنر، بخصوص ابرای
«تريستان و ایزولد» Tristan und Isolde در همه تماشاگرانی که در آن ایام
سعادت دیدن و شنیدن آن آثار را داشته‌اند، تأثیری جاودان گذاشته است.

گروه نخبه‌ای از خوانندگان، نوازندگان و هنرمندان و طراحان با علاقه و صداقت کامل در خدمت او بودند. جدال او با «سرهم بندیهای هنری» آشتی - ناپذیر بود و بهمین دلیل کم‌کم حسودانی پیدا شدند که از ترقی او رنج میبردند و در راهش سنگ میانداختند. اینگونه کارشکنی‌ها طبع حساس او را خسته کرد و سرانجام ناگزیرش ساخت که به سال ۱۹۰۷ صحنه مقدس پیروزیهایش را ترك گوید.

در مورد آفرینش کارهای هنری باید گفت که وی فقط دو ماه در سال برای استراحت در کار وقت آزاد داشت زیرا در بقیه ایام سال به‌وی مهلت انجام چنین کارهایی داده نمی‌شد. وی اکثر تابستانها را تا زمان حیات پدر و مادرش در «ایگلندو» و بعداً در کنار دریای آترزه (Attersee) در نزدیکی زالتسبورگ میگذرانید. در همین جا بود که سنفنی دوم و سوم خود را بوجود آورد، بعداً دارای ملکی در کنسار Wörthersee شد و این مکان برای او، زنش آلیا و دو دخترش استراحتگاه دائمی بود. در این جا در طول سالهای ۱۹۰۱ تا ۱۹۰۶ وی سنفنی‌های پنج تاهشت خود را پرداخت.

سال ۱۹۰۷ سال دشواری برای گوستاو مالر بود. تقدیر وی را بیازی گرفت، دختر پنج‌ساله‌اش که اولاد ارشد او بود در گذشت و پزشکان در خود او بیماری قلبی سراغ کردند و از گردشهای طولانی و پیاده‌روی در طبیعت که فوق‌العاده مورد علاقه او بود، بازش داشتند. همچنین کناره‌گیری از اپرای سلطنتی دلخواه او نبود؛ وی آخرین بار در اکتبر ۱۹۰۷ ارکستری را در آن اپرا رهبری کرد. پس از استعفای وی، اپرای نیویورک «متروپولیتن» قرارداد پرسودی را برای رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک به او پیشنهاد کرد. «مالر» پذیرفت، زیرا میل داشت که برای بهبود وضع مادی خود در روزگار سالخورده‌گی، بازم فعالیت کند ولی بدبختانه فقط چند صبحی از عمر وی باقی بود و در همین چند صبح بود که با شهرت فراوانی که داشت به مقام رهبری ارکستر فیلارمونیک نیویورک رسید.

در «توبلدوخ»، یعنی مکانی که وی تابستانهایش را میگذرانید اثر بزرگ و جاویدان کورال خود را بنام «غزلی از زمین» (Das Lied von der Erde) بوجود آورد. همچنین طرح و نقشه سنفنی دهم را ریخت و سنفنی نهمش را پایان رسانید. «مالر» پس از اولین اجرا، سنفنی هشتمش که در مونیخ بر رهبری خود او نواخته شد و باتوفیقی بزرگ روبرو گشت، یکبار دیگر به امریکا سفر کرد. در آنجا وضع مزاجی‌اش رو به‌خامت گذاشت و او را مجبور به استراحت و بعداً مراجعت به پاریس کرد، زیرا اطباء فرانسوی عقیده داشتند که می‌توانند با شیوه جدید معالجه او را بهبود بخشند. ولی همه زحمات ایشان بی‌هوده بود. گوستاو مالر را بنا به تقاضای خود او به وین آوردند و در همین شهر بود که روز هجدهم ماه مه ۱۹۱۱ چشم از جهان فرو بست.



« گوستاو مالر » در سال ۱۹۱۷

شخصیت هنری و آثار

برای درك شخصیت هنری « مالر » باید زمان و اجتماع و اوضاع تاریخی خاصی را که وی متعلق به آن بود، در نظر گرفت. در زمانی که مالر میزیست، تاریخ بشر دستخوش دگرگونی شد و ناچار پدیده‌های روحی بشر مثل موسیقی و ادبیات ازین دگرگونی بی‌نصیب نماند، خاصه موسیقی که زبان گویای احساس عالی و لطیف انسانی است، خیلی زود تحت تأثیر عوامل خارجی قرار گرفت و آنها را در خود منعکس ساخت. تغییرات بدیهی و قطعی موسیقی که از آغاز قرن کنونی شروع شده

است مسلماً بر اثر مخاطراتی که روح و جسم و مغنویات انسانی را تهدید میکنند (و در این نیم قرن به منتها درجه خود رسیده است) ارتباط مستقیمی دارد . در آثار گوستاو مالر بخوبی میتوان دریافت که وی از کلیه حواشی و تزئینات موزیک چشم پوشیده و تمام قوای خود را صرف وضوح معنا و مفهوم و ساختمان موزیکی Construction musicale کرده است و برای دست یافتن به این مقصود به زمان و دوره کلاسیک (قبل از « واگنر ») برگشته و توسل جسته است و این خود یکی از خصوصیات « مکتب موسیقی وین » است .

با اینحال نمی توان منکر شد که « مالر » خواه ناخواه روش واگنر را در موسیقی دنبال و تکمیل کرده است . کسانی که در عصر واگنر عقیده داشتند که بسط و تکامل در ارکستراسیون بالاتر از حدود واگنر امکان ندارد و شیوه او را منتهای استادی میدانستند با شنیدن موسیقی مالر به اشتباه خود پی بردند و موسیقی دانان بنام عصر ما که پس از مالر بدنیآ آمده اند (مانند « آرنولد شوپنرک » و « آلبان برک ») او را استاد و الهام بخش خود و مکمل مکتب جدید موسیقی میدانند . زبانی که استادان بزرگ گذشته ، افکار هنرمندان خود را به وسیله آن بیان میکردند برای گفتن تفکرات تازه « مالر » کافی و رسا نبود و اصولاً با آن مغایرت داشت . میبایستی زبان گویا و تازه تری پدید آید که بر آن ترو تیز تر باشد و عمیقتر در اعماق وجود بشر تأثیر کند . جالب است که حتی خود « مالر » هم گاهی تحت تأثیر تخیلات عمیق هنری خود قرار میگرفت و بهمین دلیل از ابتدا میکوشید که در مقابل اینگونه تأثرات ، وسیله دفاعی ، یکسپر و یکمرهم بیابد تا دردی را که میبایستی بدیگران انتقال دهد ، تسکین بخشد . بزرگترین خدمتی که او در مورد موسیقی مذهبی انجام داد این بود که آواز مقدس عید روح القدس را بنام Veni Creator Spiritus با ادراك فیلسوفانه ای درآمیخت و ، تا جاویدترین اثر ادبی آلمان یعنی صحنه آخر نمایش « فاوست » اثر گوته پیوند داد و هر دو را از نو زنده ساخت .

محور احساس و افکار « مالر » بسیار رنگین و وسیع است و بهمین جهت دریافت موسیقی او برای کسانی که احساساتی محدود و محدود دارند در آغاز کار ، خالی از اشکال نیست . در آثار او انتقاد صریح و عمیق با پاکی و سادگی کودکانه و نیز با ایمانی بی تزلزل توأم است و اعتماد بنفس ذاتی او و شادوش این احساسات متضاد در بیان روشن و زیبایی افکار یاری اش میکنند .

خصوصیات تغییر ناپذیر هنری او در همان نخستین آثارش نیز ظاهر میشوند لحن مجلسی ، ریتم مارش و اختلاط مشخص « مازور » و « مینور » ، در آثار او بارز و مشخص است ، علاوه بر این استفاده از تونالیت های اولیه و گامهای کلیسایی مانند Phrygisch نیز از مشخصات « مالر » است . بخصوص چون « مالر » مطالب و افکار تازه ای داشت که برای بیان آنها میبایستی از قالبهای تازه استفاده کند ، مجبور بود

که لهجه و لحن خود را ساده تر برگزیند، و چون بسط و توضیح در موسیقی، بدست
عالی رسیده بود، تم اصلی میبایستی کوتاه و ساده باشد تا فهم موسیقی او را دشوار
نکند.

یکی دیگر از مشخصات «مالر» تبحر او در ترکیب بندی و رنگ آمیزی آهنگها
و غزلهای محلی «Volks lied» است که در هیچیک از نغمه بردازان انریشی و آلمانی
معاصر دیده نمی شود. او در سرودن این نوع آهنگها فوق العاده مقتدر بود و آثار وی
در این زمینه با وجود کمال فنی تأثیری همانند يك آهنگ ساده و بی آرایش محلی دارند
وی از این عناصر زیبا در سنفنی هایش نیز استفاده بسیار کرده است. بکار بردن زمینه
مارش در موسیقی «مالر» شاید دال بر روح قوی و طبع مسلط وی باشد. میدانید که
مارش گویای نیرو، قدرت عمل و استطاعت فوق بشری است چه در جهت مثبت و چه
در جهت منفی، و شاید این تمایل به ریتم منظم و قوی مارش از گستاخی فطری او که
قدرت بیان داشتن و عرضه کردن افکار تازه را به او داده بود، سرچشمه میگیرد
شاید تا اندازه ای هم بتوانیم که این مطلب را به ماجراهای روزگار کودک و او نسبت
دهیم زیرا منزلش در نزدیکی محل تمرین های نظامی سربازان امپراطوری قرار داشت
و در آن ایام بکرات، علاقمندانه به آهنگهای زیبا و مؤثر نظامی گوش میداد.

رابطه عمیقی «مالر» را به «شوبرت» میبوندند، نه تنها در مورد سنفنی های
او، بلکه در زمینه لید سازی. در آثار «مالر» هم مانند کارهای «شوبرت» خلوص
احساسات و طبیعی بودن بیان موسیقی، با قدرت و اطمینان مسحور کننده ای بهم می -
پیوندند اکثر لید های مالر روی مجموعه اشعار «آرنیم» و «برنتانو» ساخته و
بهمراهی ارکستر نواخته شده است. از معروفترین آنها مجموعه «نای سحرآمیز
کودك Des Knaben Wunder horn» است تمایل گوستاو مالر به این اشعار
بسیب معنای بلند و بیان ساده آنها بود و باید گفت که کمتر شاعری از چنین موهبت
بزرگی برخوردار شده است.

سیر تکامل هنری در «مالر» نیز از «درون نگری» به «برون نگری»
انجامیده است. «مالر» این دوره را سرعت در نور دید. مسلماً هر فرد آدمی و بخصوص
هنرمند در بند وقایع و حوادثی است که بر او میگذرد. «مالر» چنین وقایعی را در
سنفنی اول و در مجموعه «غزل های سوار جوان» (۸۸-۱۸۸۴) نقل کرده است و
اکثر این وقایع شامل يك ماجرای دردناك عشقی و مضامین آنست که در قالب آواز
های محلی و بیانات ساده ریخته شده است. در سنفنی اول، «مالر» غزل «امروز
صبح .. هنگامی که از کشتزار میگذشتم» تم اساسی موومان اول را تشکیل میدهد و
شرح حال يك جوان دهاتی بی غم و خوشحال است که بسراغ کار خود میرود، در حالیکه
غزل چهارم این سنفنی بنام «در خیابان، نارونی سایه افکنده بود» دردناك و غم -
انگیز است. و سرانجام، در قسمت آخر این سنفنی تصمیم و جرأت آدمی در مقابل



محل کار «گوستاو مالر» در کنار Attersee

نیروی کوبندهٔ تقدیر، سر بلند می‌کند و موفق به آرام کردن درد ها و گذراندن مخاطرات میشود.

درسنگنی‌های دوم تا چهارم او ارتباط محکمی با «نای سحرآمیز کودک» محسوس است. در «موومان» دوم و سوم سنگنی ۲، علاوه بر ارکستراسیون «پتهوونوار» صوت آدمی به زبان موسیقی کمک می‌کند. يك صدای «متسوسپرانو» آوای غم‌انگیز و مؤثر «پرتوهای نخستین Urlicht» را میخواند. در آواز آخرین بنام «قلب من تو هم قیام خواهی کرد» اطمینان به بقای معنوی جهان، به منتهای قدرت خود می‌رسد.

نیروی خلاقه سنگنی سوم، از طبیعت الهام گرفته است. هرچند «مالر» به هر يك از موومان‌های این سنگنی نامی جداگانه داده بود اما بعد مجبور شد که آنها را حذف کند زیرا این توضیحات بجای آسان کردن فهم موسیقی وی، به آن آسیب رسانید. موسیقی «مالر» را باید بدون تفسیر دریافت و تنها از لحاظ هنری بدان

نگاه کرد نه توأم با توضیحات ادبی ۱ چهارمین سنفنی او نیز با سومین، بستگی دارد، زیرا علاوه بر این که تم های مختلف، این دو سنفنی را بهم مربوط می کنند، قسمت آواز آخرین آن بنام « ما از موهبات آسمانی لذت می بریم » در اصل جزئی از موومان سوم سنفنی ۳ بوده و « آنچه کودک برای من تعریف می کند » نام داشته است. این چهار سنفنی که پرلود اول آثار « مالر » را تشکیل می دهند از نظر کلی فوق العاده بهم شبیه هستند و اندک وجه مشترکی با آثار موتسارت دارند.

با وجود این که « سنفنی پنجم » فقط دو سال پس از پایان سنفنی ۴ ساخته شده است در آن تغییرات محسوس و مؤثری دیده میشود. مالر در این اثر، همچنین در دو سنفنی بعدی خود از پیوستن لغت و شعر به موسیقی چشم پوشی میکند و اثری کامل تر و بسیط تر باتکیه به عوامل و عناصر موسیقی می آفریند. اما همانطور که بتهوون بزرگ گفته است: « موسیقی الهام بزرگی است که برتر از هر عقل و فلسفه ای قرار دارد ». بیان موسیقی « مالر » در این آثار با فلسفه ای عالی و بزرگ توأم است. تغییر روش کار او نه تنها در زمینه Instrumentation است، بلکه افکار وی نیز، بطور وضوح در این آثار تشریح شده است. « مالر » به برجسته کردن و جلوه دادن مطالب و افکار اصلی هر موومان توجه بیشتری نموده است. بعد از این سنفنی « مالر » از فن کنترپوئن که در سنفنی چهارم به اختصار از آن استفاده کرده بود، بیشتر بهره میجوید و در سنفنی نهم آن را بعد اعلای تکامل میرساند. یکی از مشخصات هر هنرمند بزرگ درک پیش رس او در مسائلی است که معمولاً بر یکی دو نسل بعد معلوم میگردد. « مالر » در سنفنی چهارم خود بنام « سنفنی تراژیک » که در سال ۱۹۰۴ بوجود آمد از مصائبی سخن میگوید که ده سال بعد یعنی در ۱۹۱۴ بصورت بلای جنگ بر سر آدمیان آمد. تسلط عجیب او به فورم های موسیقی پیش از همه در فینال این سنفنی چشم میخورد که با وجود طول غیر عادی خود (۸۲۲ تاکت که اجراء آن نیم ساعت طول می کشد) حتی يك نکته كوچك خالی از عمق و معنا ندارد و کمتر نظیر این اثر در تاریخ موسیقی دیده شده است.

همانطوری که سنفنی سوم گویای ارتباط عمیق او با طبیعت است، سنفنی هفتم نیز این بستگی را تأیید می کند. موومان اول به فورم يك سنات است، با مقدمه آرامی Einleitung شروع میشود و ذهن را برای تم اصلی آماده میکند و بعد به الگرو منتهی میشود. در موومانهای دوم و سوم واپسین تأثیر مکتب « رمانتیک » محسوس است و لطف و ظرافتی سحرآمیز و شاعرانه اتمسفر موسیقی را پر می کند. در روندو-فینال، مجدداً آنچه که « مالر » در مورد مکافات بشر پیش بینی کرده بود و تا با امروز هم همراه را در آتش نگهداشته است، احساس میشود. میتوان گفت که در میان آثار او Instrumentation این اثر از همه کار دیده تر و مثبت تر است.

در سنفونی هشتم، دوباره « مالر » بشعر متوسل میشود و بنظر خود او این



سنگینی بزرگترین اثری است که خلق کرده
و حقیقتاً هم نمیتوان تأثیر معجز آسا و گیرنده
آن را بشرطی که اجراء آن صحیح و دقیق
باشد منکر شد. «مالر» در اینجا قدرت فنی
موزیکال خود را بخدمت آرمانهای
بشری گذاشته است. در موومان اول
بطوری که ذکر شد، آواز مذهبی
Veni Creator spiritus را آورده
است و موومان دوم شامل آخرین سن از
«فاوست» اثر گوته است. ضربات شدید
تقدیر پس از اتمام این سنگینی به مالر
وارد آمد: مرگ طفلش، کناره گیری
از اپرای سلطنتی وین و کسالت خود او.
از نظر سبك، این دواثر که در
دوره های کوتاهی بین سالهای ۱۹۰۷ تا
۱۹۱۱ خلق شدند از کلیه آثار دیگر
وی متفاوتند. نخستین قطعه از این دو اثر

«غزلی از زمین Das Lied von der Erde» است که امروز از مشهورترین
آثار اوست. در اینجا هم کلام و شعر راه یافتن به دنیای موسیقی را آسان تر می کند.
ایندفعه اشعار، از مجموعه های کهن چینی انتخاب شده و در آنها وداع از زمین بالحنی
مؤثر بیان گردیده است. در بعضی قطعات این اثر، موسیقی ظرافت و نرمی يك قطعه
موسیقی مجلسی را پیدا می کند.

در سنگینی نهم، دریچه های احساسی تازه بر ما گشوده میشود. بشر دیگر آن
موجود بیچاره که دست بسته در قید و بند تقدیر است، نیست، او مافوق همه عادیات
قرار گرفته و فقط شاهد گذران آنهاست. این اندیشه جدید و غیر عادی او مستلزم
قالبی تازه و عجیب بود. دو موومان خارجی (اول و آخر) که «تمپوی» آنها فوق العاده
آرام است تضاد عجیبی نسبت به دو موومان متحرك و پر جنبش وسط (دوم و سوم)
دارند، قدرت فلسفی این اثر آنقدر زیاد است که شنونده را بدنبال خود در کشمکش ها
می برد و با آرامش ها، صفا می بخشد.

«گوستا و مالر» در حین کار روی سنگینی دهمش، دنیا را بدرود گفت، تنها
موومان موجود این سنگینی، فوق العاده بسیط و در حکم يك اثر هنری کامل است که در
«تمپوی» آدا جیو نوشته شده. این موومان و موومان اول سنگینی نهم از زیباترین آثاری
است که اصولاً در زمینه موسیقی بوجود آمده است و شنیدن آن تأثیر عمیقی در هر
شنونده ایجاد می کند و آن تأثر از آنروست که چنین اثر فناپذیری ناتمام مانده است.

اقتباس و نوشته: ژاله گوهری

چگونه نغمه پردازان جوان، در « اردوهای موسیقی » پرورش می یابند ؟

نام « موسیقی » که زمانی بانام « زمستان » آمیخته بود ، اکنون در ماههای گرم تابستان نیز توجه دوستداران و علاقمندان را بسوی خود جلب میکند . اکنون ، در امریکا تابستان را باید فصل موسیقی خواند . فستیوال های مختلف از اپرا گرفته تا جاز و سنفونی و موسیقی مجلسی در مناطق روستائی و بیلاقی یادرسای آسمانخراشها برای دوستداران این هنر ترتیب می یابد . اما کوششهایی که در زمینه موسیقی بهنگام تابستان انجام میگردد ، جنبه دیگری نیز دارد که خالی از اهمیت نیست و آن اردوهای موسیقی است . نظریه ایجاد چنین اردوهائی تازه کی ندارد ، چه در ۳۰ سال قبل برای اولین بار این کلاسهای تابستانی ایجاد شده و تاکنون برای موسیقی دانان جوان امریکائی همواره وسیله مفیدی برای آموزش این هنر بشمار رفته است .

بدیهی است که اردوهای موسیقی تنها وسیله برای تدریس این هنر در فصل تابستان نیست . اغلب دانشگاهها و مدارس موسیقی برنامه های مخصوص تابستانی دارند . مثلا دانشگاه مریلند برای دانشجویان سیکل دوم برنامه مخصوصی ترتیب

داده است که همهٔ ایشان میتوانند در آن شرکت جویند. دانشگاه پرینستون نیز برای نفع برداران جوان که در این هنر تبحری پیدا کرده‌اند يك برنامهٔ تابستانی مخصوص تنظیم کرده است. از ۳۰ تن موسیقی‌دان که اغلب آنها آهنگساز میباشند دعوت شده است تا دربارهٔ مباحث اساسی موسیقی و مشکلات موجود در این زمینه سخن‌رانی کنند، در میان این گروه «راجر سننر» و «الیوت کارتر» را میتوان نام برد. همچنین از «کارل بریگر بلوم داهل» موسیقی‌دان سوئدی نیز دعوت شده است که در این دانشگاه سخنرانی کند.

کلاسهای تابستانی موسیقی هر سال بیش از سال پیش مورد استقبال موسیقی‌دانان حرفه‌ای و آماتور واقع میگردد و عدهٔ زیادتری به ۲۵ اردوی تابستانی موسیقی که در سراسر کشور پراکنده شده، روی میآورند.

دلیل آنهم واضح است زیرا طبقهٔ موسیقیدانان جوان با شرکت در ارکسترها و اپراها نه تنها وسیله‌ای برای تمرین بدست میآورند بلکه بر اثر کار کردن با آهنگسازان و موسیقیدانان بزرگ در محیط آزاد و خالی از هر گونه قید و بند بر معلومات خود، چندان که می‌توانند می‌افزایند. بعبارت دیگر هم تفریح میکنند و هم درس میخوانند.

بعضی از این اردوهای موسیقی بر اثر ترتیب دادن فستیوال‌های بزرگ شهرت بین‌المللی یافته‌اند. مرکز موسیقی برکشایر واقع در ماساچوست که مدت بیست سال است فعالیت‌های خود را ادامه میدهد و مدرسهٔ موسیقی اسپن واقع در کلورادو از این قبیل مدارس بشمار میروند. در این مدارس تابستانی کلاسهای مختلف از ابتدائی گرفته تا عالی ترتیب یافته است.

در بعضی از این اردوها غیر از موسیقی سایر هنرها نیز تدریس میشود. یکی از این مراکز، مرکز هنری آیدل وایلد واقع در کالیفرنیا است که اکنون دهمین سالگرد تأسیس خود را جشن میگیرد.

در این مرکز علاوه بر برنامه‌های تابستانی موسیقی، برنامه‌هایی برای تدریس هنرهای رقص و تئاتر و نمایشنامه‌نویسی و عکاسی نیز ترتیب داده‌اند و برای حصول اطمینان از سلامت جسمانی دانشجویان، وسایل مخصوص بازی و ورزش را هم در دسترس ایشان نهاده‌اند.

ولی اغلب این اردوها به تدریس رشته‌های مختلف موسیقی از قبیل سازشناسی، آهنگ‌سازی، هارمونی و تئوری اختصاص دارد و دانشجویان این رشته‌ها را کودکان دهساله تا جوانان بیست ساله تشکیل میدهند. یکی از کهن‌ترین و بزرگترین این قبیل اردوها، اردوی ملی موسیقی در نزدیکی اینترلاکن در میشیگان است که در سال ۱۹۲۸ بهمت يك معلم موسیقی فداکار بنام ژوزف مادی تأسیس یافته و همه ساله برنامه‌های آن وسعت بیشتری پیدا کرده است چنانکه امروز ۱۲۰۰ نفر دختر و پسر با استعداد در این مدرسه بتحصیل رشتهٔ موسیقی اشتغال دارند.

تعدادی از این اردوها برنامه‌های درسی خود را فقط یکی از رشته‌های موسیقی اختصاص داده‌اند. اردوی تابستانی هارپ کلنی واقع در «مین» و مدرسه موسیقی «مارلبورو» که فقط موسیقی مجلسی را تدریس میکند و مدرسه موسیقی لئونکس واقع در ماساچوست که برنامه‌های آن به تدریس جاز اختصاص دارد، از این قبیلند.

تا چهار سال قبل مدرسه‌ای بنام مدرسه جاز در آمریکا وجود نداشت ولی در سال چندین کنفرانس درباره جاز و موسیقی عامیانه در لئونکس ترتیب داده میشد و در ضمن این کنفرانسها، موسیقی‌دانانی که طرفدار شیوه کلاسیک بودند و هنرمندانی که موسیقی مدرن جاز را دوست میداشتند، مدت چندین هفته بایکدیگر به مباحثه میپرداختند و بر اثر همین کنفرانسها احتیاج به تأسیس یک مدرسه جاز برای موسیقی‌دانان جوان احساس شد و در نتیجه، مدرسه مزبور افتتاح گردید.

شرطی که برای ورود به این مدرسه قید شده، داشتن استعداد در رشته موسیقی جاز است و باین ترتیب برای گسترش و پیشرفت این موسیقی نشاط آور قدمهای اساسی برداشته شده است.

« اریش موریتز فون هورن بوستل »

در ۲۵ فوریه سال ۱۸۷۷ کودکی چشم بجهان گشود که سال ها بعد یانبوغ خود چشم مردم جهان را خیره ساخت. این کودک « اریش موریتز فون هورن بوستل » نام داشت. مادر وی (هلن ماگنوس) در شمار خوانندگان طراز اول بود و پدرش از قضات درجه اول دادگستری محسوب می شد.

« هورن بوستل » اولین درس موسیقی را ابتدا از مادر هنرمند خود و سپس از دوست نزدیک خانوادہ اش « بوهان برامس » گرفت و چون استعداد ذاتی و شنوائی او خارق العاده بود وی را بدست « ماندی چوسکی » ۲ سپردند تا دروس هارمونی و آهنگسازی را باو بیاموزد.

سالی چند پس از آن ، با آنکه « هورن بوستل » موسیقی دان خوبی شده بود و خانه پدری او يك كانون كوچك هنری بشمار میرفت ؛ عازم هایدلبرگ شد و در رشته شیمی مشغول تحصیل گردید و در همانجا بود که دکترای خود را در رشته شیمی گرفت.

۱ - Erich Mauritz von Hornbostel

۲ - E. Mandyczewsky

پس از خاتمه تحصیلات به برلین رفت و نزد «موزیکولوگ» مشهور «کارل شتومپف»^۱ به فراگرفتن «موزیکولوژی» مشغول شد. دیری نپائید که روابط استاد و شاگرد صمیمانه شد و «هورن بوستل» که توانسته بود نبوغ خود را یکبار دیگر نشان دهد، بعنوان همکار و معاون استاد خود شروع بکار کرد. بزودی فعالیتهای جدی و خستگی ناپذیر «هورن بوستل» شروع شد. این فعالیتهای عبارت بود از تحقیق در رشته‌های روانشناسی آزمایشی^۲ و «موزیکولوژی» تطبیقی^۳.

«موزیکولوژی» تطبیقی در سال ۱۸۹۰ بصورت نویسی در امریکا جلوه گر شد. «هورن بوستل» بر آن شد که این فرم جدید را اقتباس نموده و آنرا بصورت تازه‌تری که امروز بنام «اتنو موزیکولوژی» معروف است، درآورد. چند سال بعد بالاخره استاد و همکار یعنی «شتومپف» و «هورن بوستل» موفق شدند برای اولین بار بلی بر روی موسیقی و «اتنو لوژی» زده و از آمیزش آن دو علم «اتنو موزیکولوژی» را بوجود آورند که امروز از ارکان مهم فلسفه و موزیکولوژی محسوب می‌شود.

در همان زمان یکی از دوستان صمیمی این دو همکار که شغل اصلی وی پزشکی و بیماریهای زنانه بود و «اتوا ابراهام»^۴ نام داشت، شروع بهمکاری با آنان نمود. «هورن بوستل» و همکارانش اولین تحقیقات جمعی خود را در انستیتوی روانشناسی دانشگاه برلین آغاز نمودند. سه ماه بعد متفقاً باین نتیجه رسیدند که برای بسط تحقیقات و ادامه کار چاره‌ای جز متوسل شدن به ماشین آلات ضبط صدا ندارند؛ از اینرو بلافاصله دست به تهیه اولین دستگاه «فونوگراف»^۵ زدند؛ علاوه بر آن شروع بجمع‌آوری آهنگهای مختلفی از اطراف و اکناف جهان نمودند. بزودی کار ضبط و جمع‌آوری آهنگها بالا گرفت و دیری نپائید که دستگاه کاملی ساخته شد که بنام «فونوگرام آرشیو» معروف است.

گرچه کار مداوم و تحقیقات دامنه‌دار «هورن بوستل» و همکارانش درخفا و بدون سروصدا انجام می‌شد، طولی نکشید که مطالعات آنان و بخصوص «هورن بوستل» مورد توجه دانشمندان و استادان دانشگاه برلین واقع شد و بنا به پیشنهاد

۱ - Carl Stumpf

۲ - Experimentelle Psychologie

۳ - Vergleichende Musikwissenschaft

۴ - Otto Abraham

۵ - اولین دستگاه «فونوگراف» که مورد استفاده «هورن بوستل» و همکارانش قرار گرفت بوسیله ادیسون ساخته شده بود. این دستگاه بامقدار زیادی لوله‌های ضبط صوت خوشبختانه در جنگ اخیر آسیب ندید و اینک در انستیتوی موزیکولوژی دانشگاه شهر کلن وجود دارد.

آنان در سال ۱۹۱۷ « هورن بوستل » باستادی دانشگاه برلین انتخاب گردید
« هورن بوستل » ترجیح می داد که به تحقیقات خود ادامه دهد، بهمین جهت
بتدریس در دانشگاه علاقه زیادی نشان نداد؛ با وجود این توانست رشته « موزیکو-
لوژی » تطبیقی را برای اولین بار بعنوان یک رشته خاص جزو دروس دانشگاه بکنجاند
و شاگردانی در رشته « موزیکولوژی » تطبیقی تربیت کند.

بزودی فارغ التحصیلان این دانشکده در ممالک مختلف اروپا و امریکا متفرق
شدند و بتدریس موزیکولوژی در دانشگاههای مهم جهان پرداختند. در واقع پیشرفت
کار « موزیکولوژی » بخصوص « موزیکولوژی » تطبیقی که بعدها بصورت
« اتنوموزیکولوژی » درآمد، در درجه اول مرهون گردانندگان دانشگاه برلین بود،
زیرا آنان ارزش این علم فو ظهور را بخوبی می دانستند و وسایل کار را بی دریغ در
اختیار « هورن بوستل » و همکارانش گذاشتند.

در اواسط جنگ بین المللی اول فعالیت های انستیتوی موزیکولوژی نو بنیاد
برلین تقریباً را کدماند؛ چه در این زمان « هورن بوستل » بخدمت سربازی فراخوانده
شد. وی ابتدا افسر توپخانه بود ولی طولی نکشید که اسیر دشمن شد. مدتی بعد
آزاد گردید و به آلمان بازگشت. این بار او را به نیروی دریایی منتقل کردند و تا پایان
جنگ دریك زیر دریایی مشغول خدمت بود.

در کیرودار جنگ نیز « هورن بوستل » از فعالیت های علمی خود دست نکشید
و چه بسا که در جبهه های جنگ نیز دستگاه فونوگراف خود را از خود دور نمی کرد و
آنها همه جا به همراه خود می برد. او در طول مدت سربازی موفق به ضبط آثار موسیقی
برارزشی گردید؛ حتی در روزهایی که اسیر بود آهنگهای محلی اقوام مختلفی را که
در همان بازداشتگاه بسر می بردند، ضبط می کرد و کلمکسیون جالبی برای آرشیو
خود تهیه نمود.

بعدها جمیع آوری این آهنگها که جزو فعالیت های دوران جنگ او محسوب
می شد سروصدای زیادی در اروپا برپا انداخت. تجزیه و تحلیل هایی که « هورن
بوستل » روی این آهنگها بعمل آورده بود بقدری جالب و آموزنده است که هنوز
هم مورد استفاده محققین موسیقی قرار می گیرد.

« هورن بوستل » در رشته علوم طبیعی نیز موفقیت زیادی کسب کرد. تحقیقات
او در این رشته عبارتند از: مطالعاتی درباره حس سامه انسان از نظر فیزیکی و
روانشناسی و نیز پژوهش هایی راجع به حس شامه موجودات از نظر فیزیولوژی و
روانشناسی.

مطالعات وی در قسمت های غیر موزیکولوژی صرفاً اتلاف وقت یا کسب شهرت
نبود؛ بلکه هدف او پیشرفت کار موزیکولوژی بود.

از جمله مطالعات دیگری که « هورن بوستل » برای پیشرفت کار خود بدان
دست زد تحقیقاتی درباره زبان و خط اقوام مختلف بود. وی می خواست از این راه

بہتر و بیشتر بہ افکار ملل پی برد تا در سایہ آن، موسیقی آنہا را کہ زائیدہ همان افکار است، نیکوتر بشناسد .

« ہورن بوستل » نتیجہ تحقیقات خود را مرتب بروی کاغذ می آورد و عقیدہ داشت کہ حتی صحبت های خصوصی و خودمانی را ہم باید برشتہ تحریر در آوردن در صورت لزوم روزی بکار آید . نامہ های خصوصی « ہورن بوستل » کہ تقریباً ہمہ آنہا جمع آوری شدہ است بسیار طولانی و رسالہ مانند است و در آنہا او بخوبی نشان دادہ است کہ یک نامہ خصوصی نیز می تواند آموزندہ باشد .

از سال ۱۹۲۰ بعد بمناسبت وضع آشفته اقتصادی ، انستیتوی موزیکولوژی « ہورن بوستل » دچار محدودیت گردید . دولت وقت آلمان برای جلوگیری از بحران شدید اقتصادی بسیاری از تحقیقات علمی را تعطیل کرد و دادستان وزارت فرهنگ آلمان طی نامہ ای کمک مالی خود را بہ انستیتوی مزبور قطع نمود .

مضمون حکم دادستان از این قرار بود : « چون اموال انستیتوی موزیکولوژی برلین شخصی و متعلق بہ « کارل شتومپف » و « ہورن بوستل » است و این مؤسسہ ملی می باشد ، از این جهت دولت نمی تواند بیش از این بہ مؤسسہ مزبور کمک مالی نماید » .

دوہمکار برای جلوگیری از تعطیل انستیتو دست بفداکاری عجیبی زدند و تمام مؤسسہ را بہ دولت واگذار کردند .

از آن تاریخ « شتومپف » بعلت کپالت از کار کنارہ گرفت و جای خود را بہ « ہورن بوستل » داد . ولی نامبردہ ہم نتوانست آنطور کہ باید و شاید بفعالیت خود ادامہ دہد زیرا بہنوان یک کارمند سادہ باستخدام سازمانی درآمد کہ خود خالق آن بود .

در سال ۱۹۳۳ یعنی زمان روی کار آمدن حزب ناسیونال سوسیالیست برہبری ہیتلر، عرصہ بر « ہورن بوستل » تنگ تر شد . مدتی بود کہ وی بجهت مرض قلبی کہ داشت در سوئیس بسر می برد، دولت آلمان نازی ہم بہ بہانہ اینکہ مادر وی یہودی است تنہا مستمری او را قطع کرد و حتی از بازگشت او بہ وطنش جلوگیری کرد . « ہورن بوستل » مدتی در سوئیس اقامت گزید و چون دانشگاہ نیویورک ویرا جهت تدریس دعوت نمود عازم آن دیار شد ولی بزودی با روپا بازگشت، زیرا ہواي نیویورک با مزاج او سازگار نبود .

پس از بازگشت از امریکا بہ انگلستان رفت و تا پایان عمر در آنجا بسر برد و در ۲۸ نوامبر ۱۹۳۵ در همانجا در گذشت .

« ہورن بوستل » از بزرگترین پیشروان موزیکولوژی « سپستماٹیک » جہان

بشمار می‌رود. او با کارهای تحقیقی خود موفق شد که مطالعات «کارل شتومپف» را به مرحله اجرا درآورد، ضمناً بسا آزمایشاتی که در رشته فیزیولوژی صوت بعمل آورد، موفق به انجام خدماتی فراموش‌نشدنی گردید. نتایج کارهای پرارزش «بوستل» در درجه اول شناسایی علم جدیدی بود که امروز در شمار علوم مهم جهان است. علاوه بر آن در نتیجه زحمات او بود که شناسایی موسیقی که تا آن زمان منحصر به تاریخ موسیقی بود، بسط یافت و جای خود را به موزیکولوژی داد.

یکی از مسائلی که همیشه مورد نظر «هورن بوستل» بود و تقریباً پایه و اساس تفکرات او را تشکیل می‌داد، تئوری کوئیننت باری بود. او عقیده داشت که این تئوری پایه و اساس گام‌های موسیقی جهان می‌باشد. «بوستل» در کتاب «گام‌های موسیقی» خود توانست با این تئوری گام‌های مختلف موسیقی ملل جهان را پیدا نماید و در رشته آنها تحقیقاتی بعمل آورد. گرچه مطالعات او در این زمینه ناتمام ماند باز باید تصدیق کرد که هنوز کسی نتوانسته است تحقیقات بیشتری در این رشته بعمل آورد.

دکتر خاچی

۱ - برای تدوین این مقاله از منابع زیادی استفاده شده است. از آن جمله است مقالات «کارل شتومپف» و پروفیسور «هوسمان» استاد موزیکولوژی دانشگاه هامبورگ و اطلاعات شفاهی پروفیسور «مارپوس شنایدر».

« ارکستر فیلارمونیک وین »

ارکستر فیلارمونیک وین نمودار هنر و نشانه هنرپروری این کانون آهنگ و فرهنگ است و در این مورد بردیگر شهرهای دنیا برتری دارد. این برتری تنها زائیده امتیازات و خصوصیات توصیف پذیر و حساب شده هنری نیست ، بلکه شامل پیشینه و تاریخچه ای است که این ارکستر بزرگ در پشت سر دارد .

وقتی که نوازندگان ارکستر فیلارمونیک وین قطعه ای را اجرا می - کنند آگاه یا ناخود آگاه یادی اصیل و پرافتخار از زمان تأسیس این ارکستر تا کنون (که در حدود صد و بیست سال از آن می گذرد) در خاطره ها زنده می کنند و آنرا همراه موسیقی دل انگیز خویش به شنونده ارمغان می دهند. گذشته از آن ، ارکستر فیلارمونیک وین ، به اپرای بزرگ و مشهور این شهر که همردیف اپرای متروپولیتن نیویورک و «سکالا» ی میلان است ، بستگی دارد. ارکستر فیلارمونیک وین ابتدا از ارکستر اپرای وین بوجود آمد؛ هنوز هم حرفه افراد ارکستر مزبور عضویت اپرا و در نتیجه کارمندی دولت است و حقوق و مخارج آنها از طرف دولت اتریش تأمین می شود.



ارکستر فیلا ره و نیک وین در سالن مجلل « موزیک فراین »

شهرت اپرای وین تاج افتخاری برای ارکستر فیلا ره و نیک شهر مزبور است ؛ ارکستر فیلا ره و نیک وین نیز برای اپرا « بوئن » مهمی محسوب میگردد ؛ زیرا آواز هنرپیشگان را که تحت تأثیر کسالت یا ناراحتی

آنی احتمال انحراف دارد ، بانوای سحر آمیز خود رنگ آمیزی می کند و
پاك تر و روشن تر جلوه می دهد . گرچه نوازندگان «سولو»ی ارکستر
فیلارمونیک وین سهم عمده ای در شهرت این ارکستر دارند ، باز نباید از یاد
برد که سطح توانائی هنری همه نوازندگان ارکستر مزبور آنقدر بالاست
که بیم کمترین خطا و اشتباهی در اجرای يك قطعه موسیقی نمی رود. با این
همه نمی توان ارکستر فیلارمونیک وین را به يك جعبه موسیقی خودکار تشبیه
کرد که همیشه آهنگی مطبوع و صوتی دلنشین دارد ؛ زیرا طرز اجرا و از
آب در آوردن قطعه مورد نظر مسلماً به رهبر ارکستر بستگی زیادی دارد ؛
اوست که می تواند

احساسات را برانگیزد،

بہوسیقی بال و پر دھد

بالعكس تو انائی آنرا

خفه کند و دل ها را از

هر چه موسیقی است

بیزار سازد ؛ بخصوص

چون ارکستر فیلار۔

مونيك وين در اثر

ابتکار یک رہبر بزرگ

وجود آمده است، این

بستگی به رهبر از کس تر

بطور محسوسی خود-

نمای می کند. رهبر

بزرگ و عالی قدری که

ار كستر فيلارمونيك

وین را اساس بخشید
آنگاه از آن

۱. کلام و نثر

بیداری»، سازنده اپرای

0.



Mittags um halb 1 Uhr präsidierte

00-30 1st 1:45:11.00

Orchester = Personal

des k. k. Hof-Theaters,

UNITED STATES OF AMERICA

Otto Nicolai,

im I. u. großen Redouten-Saale

501 4500000

Philharmonische

CONVERT

folgenden Befehl zu geben die Ehre haben.

Grædshæffing.

1. Myosinämie (in G. u. H., 1889) W. A. Mozart.

2. Arbeit. Ein solches Glas, wie auch ein gewöhnliches das berühmte Zeuchenglas, von
H. Epecht, Schmelzer von Herrn J. Staudigl.

* Arto, auf des Hesses H., und der Dier: Carl von Lintow, von 19. 11.
Ergart, abzugeben von Hesse von Hasselt-Barth.

Quelle Mitteilung.

Jenny Lutzer. mit Orchester, nach beliebiger Auswahl.
Eingel. Lied, vorgelesen von Herrn Theodor Kullak.

8. Die große 3^e Symphonie (in G-dur) von L. v. Beethoven.

Die meisten genannten Aussteller haben ihre Erzeugnisse aus heimischer Gegend
herbeigeführt.

Schiff auf d. Wallen zu 3 R., Schiffen im Teller zu 3 R., Contingenten in die Gasse zu 1 R. 30 kr. und Contingenten in das Teller zu 3 R. 80 kr. und im Güter Vertheilung des d. l. Hof. Dreierbüchel, in der d. l. Hof. Steuerbuchung des Gen. v. Wobbeln, und in der Wallenvertheilung des Gen. A. Wobbeln & Comp. zu sehen.

برنامه اولین کنسرت تاربخي ارکستر فيلارمونيك واپ



« زنان خوشحال ویندسور »
 است که هنوز هم همه ساله مراسمی
 بیاد بود شخصیت فراموش نشدنی
 وی دروین انجام می شود . « اتو
 نیکلای » بنیان ارکستر فیلار -
 مونیک وین را در دوره دوم فعالیت
 هنری خویش بعنوان رهبرای
 وین گذارد . در آن روزگار ،
 هیجان و شور و احساس زندگی
 که بعد از جنگ های ناپلئون در
 اروپا ایجاد شده بود ، احساس
 بدیع و نو ظهور هنری هم در دل
 ها افکنده بود و مردم طالب پدیده
 های نویی در عالم هنر بودند .
 متأسفانه این پدیده از قدر و منزلت
 موسیقی کاست و مثلاً تا پانزده سال
 پس از مرگ بتهوون ارکستر
 قابل وجود نداشت که قادر به
 اجرای صحیح آثار بتهوون و یا
 موسیقی دانان مکتب « کلاسیک »
 باشد . شاید بتوان این واژدگی
 هنری را اینگونه تعبیر کرد که

مردم در اثر فشار روحی دوره « اتونیکلای » بنیان گذار ارکستر فیلارمونیک وین
 طولانی جنگ طالب نشاط و خوشی آنی بودند و از مطالب جدی هنری و
 علمی دوری می کردند .

در روز ۲۸ مارس سال ۱۸۴۲ کنسرت بزرگی در تالار باشکوه کاخ
 سلطنتی وین و با شرکت نوازندگان ارکستر سلطنتی انجام شد که با آنکه
 از نظر اجرا مزیتی بر سایر ارکستر ها نداشت ، معیناً بزرگترین واقعه

تاریخی آن سال بشمار میرفت. این کنسرت اولین برنامه ارکستر فیلارمونیک
وین رهبری «اتونیکالای» به د. وی چند سال بعد وین را ترك گفت و بارون او
فعالیت های ارکستر فیلارمونیک وین دچار وقفه شد و اهمیت خود را از دست
داد زیرا رهبر دلسوز و توانائی نداشت.

از سال ۱۸۵۰ مجدداً ارکستر فیلارمونیک وین شهرت خود را بازیافت
و رهبران چندی با امرین های پیایی و فعالیت های خستگی ناپذیر پایه های آنرا
استوار کردند. از آن پس ابتدا سالی ۴ کنسرت و بعداً سالی ۸ کنسرت
مرتب بوسیله ارکستر مزبور اجرا می شد و با استقبال و تشویق صدها شنونده

و علاقه مند

رو برو می

گردید

صد سال

پیش از این

(سال ۱۸۶۰)

اولین کنسرت

آ و نمان

ارکستر

فیلارمونیک

وین

سده ۱۹

زمان

آن

همچون

شده است

بهین

تاریخ

کنسرت

ارکستر مزبور

در ابتدای

هر فصل



«پاول هیندهمیت»

از رهبران مشهور ارکستر فیلارمونیک وین



« ژوزف کریپس » استاد آکادمی موسیقی ورهبر فیلارمونیک وین

خواستاران آن یکجا فروخته می شود و در آن ، برنامه کلیه کنسرت های ارکستر مزبور ورهبران آنها ذکر میگردد .
همچنان که اداره کنندگان و اجرا کنندگان برنامه های ارکستر فیلارمونیک وین با اصطلاح بهم جوش خورده و واحد هنری غیر قابل وصفی بوجود آورده اند ، همانطور هم شنوندگان علاقمندی که در ابتدای هر فصل برای بدست آوردن بلیط های آبونمان ارکستر مزبور سر و دست می شکنند ، واحد هنر دوست خلل ناپذیری شده اند که پیشرفت های ارکستر فیلارمونیک تا حد زیادی مدیون آنان است .

همرئندان روی صحنه و شنوندگان توی سالن با هم پیوستگی دائم دارند و روابط هنری و شخصی ارکستر با شنوندگانش سبب ایجاد محیطی است که آنرا فقط می‌توان حس کرد و کسی قادر به توصیف آن نیست. صندلی‌های سالن کنسرت‌های ارکستر فیلارمونیک وین بخود نسل‌ها دیده‌اند و نه تنها اسماً و نسلاً وارث یکدیگر بوده‌اند، بلکه روح هنرپرور خود را از پدر و

اجداد خود بارش برده‌اند. هنگامی که بیش از هزار شنونده شیفته موسیقی به يك قطعه از آثار براهمس یا برو-کنر و یا بتهوون توجه دارند و به «هانس ریشتر»^۱، «هربرت فون کارایان»^۲، «برونو والتر»^۳ یا رهبر بزرگ دیگری که ارکستر فیلارمونیک وین را رهبری می-کند، مینگرند، خود را با همه



از رهبران ارکستر فیلارمونیک وین «برونو والتر»

اجزاء سالن، باشند و نوازنده‌ها، بارهبر ارکستر و حتی بادر و دیوار

۱ - H. Richter

۲ - H. V. karajan

۳ - Bruno Walter

و مجسمه های زیبای سالن منسوب می یابند و این بدون تردید دست یافتن به حد اعلای روح بشری است که فقط با کمک احساساتی عالی و درك موسیقی و سایر هنرها می توان بدان رسید .

باید دانست که خطوط محافظه کارانه ای که ارکستر فیلارمونیک وین را در مدت ۱۲۰ سال فعالیت هنری ، دوره کرده اند مانع از آن نیست که این ارکستر ، خود را با اجرای آثار «مدرن» مشغول کند . مثلاً « پاول هیندمیت »^۱ در چند فستیوال موسیقی وین آثار خود را عرضه نموده و با استقبال کم نظیری روبرو شده است . با این حال می توان ارکستر فیلارمونیک وین را مشعلدار و مبلغ گنجینه تاریخ موسیقی کلاسیک دانست .

ترجمه ژاله گوهری

« روبرتا پیترز » و داستان پیروزی او

« روبرتا پیترز » خواننده سوپرانو اولین بار در اپرای متروپولیتن بروی صحنه ظاهر گشت و روزنامه‌های نیویورک درباره‌ی مقالات متعددی نوشتند و ناقدان هنری وی را مورد تحسین و ستایش قرار دادند. ولی این هنوز آغاز کار او بشمار میرفت. بدیهی است که « روبرتا » پس از تحمل سالها تحصیل و کار مداوم آمادگی پیدا کرده بود تا از اولین فرصت برای کسب شهرت و محبوبیت استفاده کند و در این کار پیروزی نصیبش شد.

در سال ۱۹۵۰ « روبرتا » با اپرای متروپولیتن قراردادی منعقد ساخت و بنا بود که در ژانویه ۱۹۵۱ در نقش ملکه شب در اپرای « نی سحرآمیز » اثر موزار شرکت کند ولی این برنامه در ماه نوامبر بهم خورد و قرار شد بجای آن اپرای « دون ژوان » بروی صحنه بیاید. درست شش ساعت قبل از شروع نمایش « نادین کونر » که بنا بود در نقش « زرلینا » آواز بخواند به کارگردان اطلاع داد که بیمار است و نمیتواند در نقش خود ظاهر شود. کارگردان که مأیوس و مضطرب شده بود ناگزیر از « روبرتا پیترز » خواننده ۲۰ ساله تازه کار که هرگز بروی صحنه ظاهر نشده بود تقاضا کرد که نقش او را ایفاء کند. وی در این نقش ظاهر شد و نظر اعجاب و تحسین هزاران نفر را بسوی خود متوجه ساخت بطوریکه بزرگترین ناقد هنری نیویورک « فریتزرینر » روز بعد اظهار داشت :



« روبرتا پیترز » در نقش گیلدا در اپرای ریگولتو اثر وردی

« وی براستی دختر با استعدادی است ؛ آمادگی او برای اجرای این نقش که بطور غیرمتربقه بوی واگذار کردید باید برای سایر خوانندگان جوان امریکائی سرمشق باشد »

روبرت در سنین کودکی تمایل زیادی بموسیقی نداشت و لسی در سن سیزده

سالگی بخوانندگی توجه بسیار نشان داد و والدین او از «ژان پیرس» خواننده تنور ابرای متروپولیتن تقاضا کردند که استعداد او را در این هنر آزمایش کند. «ژان پیرس» او را در این کار با استعداد تشخیص داد و از «ویلیام هرمن» معلم آواز که شهرت فراوان دارد خواهش کرد که روبرتا را بعنوان شاگرد خود بپذیرد. اولین پیروزی روبرتا این بود که توانست از راهنمایی‌ها و تعالیم سودمند معلم باارزشی چون «ویلیام هرمن» استفاده کند. پدر او کفش فروش و مادرش کلاب دوز بود و هیچکدام ثروت چندانی نداشتند اما برای تحصیل و تربیت فرزند خود فداکاری و از خود گذشتگی بسیار کردند.

«ژان پیرس» این خواننده جوان را فراموش نکرد. در سال ۱۹۴۹ از امپرساریو «هوروک» تقاضا کرد که در استودیوی «ویلیام هرمن» حضور یابد و آواز روبرتا را بشنود. همین امر سبب شد که «هوروک» قراردادی با وی منعقد کند و باین ترتیب روبرتا اولین پله توفیق را به پیماید.

یکی از وظایف اصلی و اساسی هر کارگردان شایسته‌ای اینست که در پیروزی خواننده جوان و با استعداد خود بکوشد و هوروک یکی از کارگردانان بسیار خوب بشمار میرود. این امر سبب شد که روبرتا در اندک مدتی شهرت و محبوبیت زیادی در بین مردم کسب کند.

در اپرا «سوپرانو کولوراتور» جذاب‌ترین صداها بشمار میرود و از زمان موزار و روسینی آهنگسازان اپرا بهترین آهنگ‌های خود را برای این دسته از خوانندگان تهیه کرده‌اند.

بر طبق آداب و سنن اپرایی همیشه نقش‌های غم انگیز مانند نقش «گیلد» در اپرای «ریگولتو» اثر وردی و نقش اول اپرای «اوجیا دی لامرود» اثر دونیزتی یا نقش اول اپرای «لاکه» اثر دلبیس و غیره به خوانندگان «سوپرانو کولوراتور» واگذار میشود. نقش‌های سبک‌تری که برای این قبیل خوانندگان در نظر گرفته میشود از قبیل نقش «زرلینا» در اپرای «دون ژوان» اثر موزار و نقش «سوفی» در اپرای «روزن کوالیه» اثر اشتراوس است. خواننده این نقش‌ها باید هم زیبا و هم خوش صدا باشد و «روبرت» این هردو حسن را دارا بود.

پس از اجرای یکی دو نقش در اپرای متروپولیتن احتیاج این اپرا به روبرتا روزافزون گشت و در اغلب موارد هنگامیکه ستاره اول يك نمايش اپرایی در آخرین دقیقه به کارگردان اطلاع میداد که قادر به ایفاء نقش خود نیست، روبرتا جای او را میگرفت و بیشتر این نقش‌ها را که در مدت چندین ساعت تمرین میکرد با پیروزی تمام اجرا می نمود.

۱ - «ایمپرساریو» یکی میگویند که هنرمندان تازه کار را به مؤسسات هنری معرفی کند و موجبات شهرت و پیروزی آنها را فراهم آورد :

در سال ۱۹۵۵ روبرتا با « برترام فیلدز » صاحب یکی از هتل‌های نیویورک ازدواج کرد و اولین پسرش در سال ۱۹۵۷ بدنیآ آمد. در سال ۱۹۵۹ دومین پسر او دیده بجهان گشود.

مادر جوان در هنگام بارداری نیز دست از فعالیت نکشید و نقش « زنبیلا » در اپرای « Ariadne auf Naxos » اثر اشتراوس را مورد مطالعه قرار داد. در مصاحبه‌ای که خبرنگار مجله موسیقی^۱ با روبرتا بعمل آورد از او خواش کرد که پیامی برای هنرمندان جوان امریکا بفرستد. روبرتا گفت از طرف من به هنرمندان جوانی که طالب و شائق شهرت و پیروزی هستند بگوئید بعوض اینکه در جستجوی فرصت مناسب باشند خود را برای استفاده از فرصت مهیا و آماده کنند و چون هیچکس نمیداند که چه موقع بخت باو روی می‌آورد و چه نوع کاری از او خواهد خواست بهتر است بعوض تبهر در يك کار خاص كوشش کنند تا در كلیه فنون يك هنر مهارت پیدا نمایند. روبرتا گفت در زندگی خود من آماده بودن مهم‌تر از استفاده جستن از فرصت بوده است چه اگر من آمادگی نداشتم هیچ‌وجه نمیتوانستم از فرصت‌هایی که در دسترس من قرار گرفت استفاده کنم. با در نظر گرفتن نوع صدا و تعلیماتی که روبرتا در گذشته فرا گرفته به یقین میتوان امید داشت که آینده بسیار درخشانتری در انتظار او باشد.

۱ - مقصود، مجله‌ای است که بهین نام در کشورهای متحد امریکا منتشر میشود.

« رونا جاكسن »

« رونا جاكسن » (Roena Jackson) كه اينك يكي از معروفترين بالريناهاي انگلستان ميباشد ، اصلا اهل « نيوزيلاند » است و اولين قدمهاي باله را در کشور خود آموخته است .

« رونا » بعلت استعداد فوق العاده اي كه داشت توانست در سال ۱۹۴۱ بورس را كه از طرف مدرسه باله سلطنتي انگلستان براي تحصيل در اين مدرسه تعيين شده بود بدست آورد . او اولين بالرينا از نيوزيلاند بود كه چنين موفقيت بزرگي را كسب كرد ، ولى چون آن سال مصارف بسيار سالهاي جنگ بود ، « رونا جاكسن » نتوانست ب انگلستان برود تا اينكه در سال ۱۹۴۷ وقتي جنگ جاي خود را بآرامش سپرد براي ادامه تحصيل هنر باله روانه انگلستان گرديد و سالهاي بعد توانست موفقيت هاي بيش تري كسب كند بطوريكه بکشورهاي امريكا ، فرانسه ، ايتاليا ، آلمان ، سوئد ، بلژيك ، چكسلواكي ، لهستان ، هلند ، نروژ ، استراليا و پرتغال مسافرت كرد و در هريك از اين کشورها با استقبال شديدي كه نشانه موفقيت او بود روبرو گرديد .

بعد از هشت سال دوري از وطن وقتي كه « رونا » بکشور خود مراجعت نمود در اوج شهرت و موفقيت بود و باعث سربلندي خود و ملتش گرديد . « رونا » وقتي



که دختر کوچکی بود آرزو داشت که پرستار مهربانی گردد لیکن بجای پرستار يك بالرینای معروف شد اولین رلی که او اجرا نمود در باله Boutique Fantastique بود ، او تا کنون رلهای بسیار مهمی در باله های معروف اجرا نموده ولی از بین تمام رلهائی که تا بحال برعهده داشته بیش از همه به Odette - Odille از دریاچه قو علاقمند میباشد .

بعقیده « رونا جاکسن » خیلی سخت است که در میان رقاص های مرد یکی را بعنوان بهترین رقاص انتخاب نمود زیرا امروزه هر کدام از آنها مهارت خاصی در کار و هنر

خود دارند ولی این بالرینا احترام و علاقه بخصوصی بکار میشل سومس دارد .
میشل سومس یکی از رقص‌های معروف انگلستان است و «روننا» معروف-
ترین و مهم‌ترین رلهای خود را با او رقصیده است .
روننا جاکسن در زندگی خصوصی خود خیلی آرام و مهربان است و نقاشی
علاقه زیادی دارد و هر وقت فرصتی دست دهد مشغول نقاشی میگردد .
او در تمام مسافرت‌های خود همیشه دوربین فیلمبرداری خود را همراه دارد و
از تمام مسافرت‌های خود فیلم تهیه میکند .
«روننا جاکسن» در چهارم فوریه دو سال قبل یعنی ۱۹۵۸ با فیلیپ چاتفیلد که او نیز
رقاص باله میباشد ازدواج نمود و اینک زندگی آرامی برای خود ترتیب داده است .

ترجمه اوفلیا

تقویم آثار و وقایع مهم زندگی ستر اوینسکی

۱۸۸۲ - ۱۹۰۹ دوران جوانی در روسیه

تولد در « اورانین باوم » (پترزبورگ)	۱۸۸۲ر۶ر۱۸
مرک پدر ستر اوینسکی	۱۹۰۲
نخستین برخورد با « ریمسکی کرساکف »	۱۹۰۳
سونات پیانو	۱۹۰۳ر۴
دیو و دختر چوپان اثر ۲ سویت برای آواز و پیانو با استفاده از اشعار پوشکین	۱۹۰۵ر۶
ازدواج با « نادژدا سولیمنا »	۱۹۰۶
سنفونی درمی بول اثر شماره یک که به ریمسکی کورساکف هدیه شده است	۱۹۰۵ر۷
نخستین اجرا : ۱۹۰۷ در پترزبورگ ضمن یکی از کنسرت های « بالایف »	

۱۹۰۷	دو ملودی اثر شماره ۶ برای متزو سوپرانو و پیانو با استفاده از اشعار «گورودتسکی»
۱۹۰۸	سکرتسو فانتاستیک اثر شماره ۳ (پرواز زنبور) برای ارکستر نخستین اجرا : ۱۹۰۹ در پترزبورگ ضمن یکی از کنسرتهاى «زیلوتی»
۱۹۰۸	پاستورال (آواز بی گفتار برای سوپرانو و پیانو) . تنظیم برای سوپرانو و چهارساز بادی چوبی (۱۹۲۳) . تنظیم برای ویلن و چهارساز بادی چوبی (۱۹۳۳)
۱۹۰۸	آتش بازی اثر شماره ۴ (فانتزی برای ارکستر)
۱۹۰۸	مارش عزا (برای ارکستر - در مرگ ریفسکی کورساکف)
۱۹۰۸	چهار اتود برای پیانو اثر شماره ۷
۱۹۰۹ و ۱۹۱۰	برنده آتشین (باله با استفاده از يك افسانه روسی اثر فوکین) اهداء به ریفسکی کورساکف برنده آتشین ، سویت برای ارکستر (۱۹۱۱) برنده آتشین ، سویت - برای ارکستر (۱۹۱۹) برنده آتشین ، سویت سنفونیک (۱۹۴۵)
۱۹۱۰	دو شعر اثر ورلن اثر شماره ۹ (برای باریتن و پیانو)
۱۹۱۰ و ۱۹۱۱	دو شعر از ك - باله و نت برای صدای زیر و پیانو

تنظیم برای صدای زیر و ارکستر
مجلسی (۱۹۴۷)

۱۹۱۱

پادشاه ستارگان (کانتات برای
آواز دسته جمعی مردها و ارکستر
انرك - بالهونت) اهداء به -
كلود دبوسی

۱۹۱۱ ر ۱۹۱۳

تقدیس بهار (پرده‌هایی از روسیه
قبل از مسیحیت) انرستراوینسکی
و «روریش»
نخستین اجرا . ۲۸ مه
۱۹۱۳ در تئاتر شانز-لیزه
پاریس

۱۹۱۲ ر ۱۹۱۳

سه شعر ژاپنی برای صدای زیر
و پیانو

۱۹۱۳

سه آواز كوچك (خاطراتی از
دوران کودکی من) برای آواز
و پیانو
تنظیم برای صدای سوپرانو و
ارکستر كوچك (۱۹۴۷)

۱۹۰۹ ر ۱۹۱۴

بلبل (افسانه غنائی با استفاده
از آبدرسن) انرستراوینسکی و
میتوسف

۱۹۱۴ - ۱۹۳۰ دوران تبعید در سوئیس

تابستان ۱۹۱۴

آخرین سفر به روسیه

زمستان ۱۹۱۴

ابتدای دوستی با «آنسرمه» و
«رامو»

۱۹۱۴

سفر به فلورانس و رم
سفر به پاریس و اسپانیا

۱۹۱۴

آشنایی با پرو کوفیف در رم

	سه قطعه برای کوادرت: آرشه‌ای (تقدیم به ارست آنسرمه)	۱۹۱۴
نخستین اجرا: مه ۱۹۱۹ در سالن «گاوو» پاریس	پری باوتکی (چهار آواز هزل آمیز) برای صدای متوسط و هشت ساز	۱۹۱۴
	سه قطعه آسان (برای پیانو چهار دستی)	۱۹۱۵
	لای لای‌های کربه (برای صدای آلتو و سه کلارینت) اهداء به - « ناتالی گونچارووا » و « میشل لارینوف »	۱۹۱۵ ر ۱۶
	روبا (داستانی برای خواندن و نواختن) متن از « رامو » تقدیم بشاهزاده خانم ادموندو پولینیاک	۱۹۱۶ ر ۱۷
	سفر به رم و ناپل، آشنائی با پیکاسو	مارس ۱۹۱۷
	سه قصه برای کودکان (برای آواز و پیانو) قصه‌های اول و دوم برای فلوت، چنگ و گیتار تنظیم شده (۱۹۵۴)	۱۹۱۷
	پنج قطعه آسان (برای پیانوی چهار دستی)	۱۹۱۷
نخستین اجرا: آوریل ۱۹۱۷ در تئاتر « کوسال نسی »	آواز قایقرانان ولگا (آواز عامیانه روسی که برای ارکستر بادی تنظیم شده)	۱۹۱۷
نخستین اجرا: ششم دسامبر ۱۹۱۷ در ژنو و تومس ارکستر دولاسویس روس	آواز بلبل (منظومه سنفونیک)	۱۹۱۷
نخستین اجرا: سیزدهم اکتبر ۱۹۲۱ در لندن	اتود برای پیانو لا	۱۹۱۷

۱۹۱۷-۱۹۵۴	نعلبکی (چهار آواز روستایی روسی) برای چهار صدای همسان بدون همراهی با همراهی چهار کور (۱۹۵۴)
۱۹۱۸-۲۵	مرک کلود دبوسی
۱۹۱۸	داستان سرباز (برای قرائت ، رقصیدن و نواختن . متن از رامو) تنظیم سویت برای کلارینت ، ویولن و پیانو (۱۹۱۸)
۱۹۱۸	راگ تایم برای یازده ساز نخستین اجرا : مه ۱۹۲۵ درای پاریس ضمن یکی از کنسرت های کوسه ویتسکی
۱۹۱۸	چهار لید روسی (برای آواز و پیانو) شماره يك و چهار این آوازه ها برای فلوت ، چنگ و گیتار تنظیم شد (۱۹۵۴)
۱۹۰۹	موسیقی پیانو از نوع راگ تقدیم به آرتور روبنشتاین
۱۹۱۹	سه قطعه برای کلارینت تقدیم به « ورنر راینهاردت » نخستین اجرا در هشتم نوامبر ۱۹۱۹
۱۹۱۹	پولی چی نلا : باله با آواز با استفاده از موسیقی برگولزی . پولی چی نلا : سویت باله برای ارکستر کوچک (۱۹۲۴) نخستین اجرا : پانزدهم مه ۱۹۲۰ در پاریس (تئاتر شانز لیزه)

۱۹۲۰-۱۹۳۹ دوران اقامت در فرانسه

۱۹۲۰	کنسرتینو (برای کوارتت آرشه ای) تنظیم برای دوازده ساز (۱۹۵۲)
------	--

نخستین اجراء : دهم ژوئن ۱۹۲۱ در « کوبین هال » لندن	قطعات سنفونیک برای سازهای بادی « بیاد کلود دبوسی »	۱۹۲۰
	Pas de deux (پسراننده آبی) از باله « زیبای غنوده » چایکوفسکی . انتروماتاسیون جدید برای ارکستر کوچک از ستراوینسکی	۱۹۲۱
	پنج انگشت هشت قطعه بسیار آسان برای پیانو	۱۹۲۱
	سویت شماره ۲ برای ارکستر کوچک	۱۹۲۱
نخستین اجراء : ۱۹۲۲ در اپرای پاریس	ماورا (اپرا) تهیه متن با استفاده از پوشکین توسط کوخنو (بیاد پوشکین ، کلینکا و چایکوفسکی	۱۹۲۱ ر ۲۲
	عروسی (پرده هائی از رقص روسی با آواز و همراهی) متن از رامو اهداء به دریا کیلو	۱۹۱۴ ر ۲۳
نخستین اجراء : هجدهم اکتبر ۱۹۲۳ در اپرای پاریس ضمن یکی از کنسرت های کوسه ویتسکی	اکنت برای سازهای بادی	۱۹۲۳ ر ۵۲
نخستین اجراء : ۲۲ ماه مه ۱۹۲۴ در اپرای پاریس ضمن یکی از کنسرتهاى کوسه ویتسکی	کنسرتو برای پیانو و ارکستر سازهای بادی . اهداء به ناتالی کوسه ویتسکی	۱۹۲۳ ر ۲۴
	سونات برای پیانو	۱۹۲۴
	نخستین سفر به ایالات متحده امریکا	۱۹۲۵

سرنا در «لا» برای پیانو	۱۹۲۵
سویت شماره يك برای ارکستر كوچك	۱۹۱۷ر۲۵
ابتدای همکاری با ژان کوکتو	۱۹۲۶
دعا برای کر مخلوط بدون همراهی	۱۹۲۶
اودیپ شاه (اوراتوریوی صحنه ای با استفاده از سوف-وکل توسط ستر اوینسکی و کوکتو)	۱۹۲۶ر۲۷
نخستین اجرا: سی ام مه ۱۹۲۷، پاریس	
آپولون موزاژت (باله برای ارکستر سازهای آرشه ای)	۱۹۲۷ر۲۸
نخستین اجرا: بیست و نهم آوریل ۱۹۲۸ در واشینگتن (فستیوال موسیقی معاصر)	
بوسه پری (باله استعاره آمیز بیاد چایکو و سکی) دیورتی منتو، سویت ارکستر برای باله فوق (۱۹۳۸ر۵۰)	۱۹۲۸ر۵۰
نخستین اجرا: ۲۷ نوامبر ۱۹۲۸ در اپرای پاریس	
مرک دیاکیلو	۱۹۲۹
کاپریچو (برای پیانو و ارکستر)	۱۹۲۹
نخستین اجرا: ششم دسامبر ۱۹۲۹ در سالن پله یل پاریس	
چهار اتود برای ارکستر	۱۹۲۹
هفتم نوامبر ۱۹۳۰	
سلفونی مزامیر (برای کر و ارکستر تقدیم به ارکستر سلفونیک بوستون)	۱۹۳۰ر۴۸
نخستین اجرا: سیزدهم دسامبر ۱۹۳۰ در پروکسل کاخ هنرهای زیبا ۱۹ دسامبر ۱۹۳۰ در بوستون	
کنسرتو در «ر» برای ویولن و ارکستر	۱۹۳۱
نخستین اجرا: ۱۲۳ اکتبر ۱۹۳۱ در برلین	

دوئو کنسرتان (برای ویولن و پیانو اهداء به ساموئل دوشکین)	۱۹۳۱ و ۱۹۳۲
کردو Credo (برای کر مخلوط بدون همراهی)	۱۹۳۲
پرسه فون (ملودرام اثر آندره ژید)	۱۹۳۳ و ۱۹۳۴
ستر اوینسکی تابعیت فرانسه را می پذیرد .	۱۹۳۴
آوه ماریا (برای کر مخلوط بدون همراهی)	۱۹۳۴
ورق بازی (باله در سه دور برای ارکستر)	۱۹۳۵
نخستین اجراء : ۲۷ آوریل ۱۹۳۷ اپرای مترو پولین نیویورک	
صحنه های از باله (برای دسته رقص بیلی روز) تنظیم بصورت سنفونیک برای ارکستر (۱۹۴۴)	۱۹۳۸
نخستین اجراء : یازدهم فوریه ۱۹۳۸ در « کاونت گاردن » لندن	
کنسرتو درمی بول « دومبارتن اکس » برای ارکستر مجلسی	۱۹۳۸
نخستین اجراء : هشتم مه ۱۹۳۸ پاریس ضمن کنسرت های سرناد	
مرک همسر ستر اوینسکی در پاریس	۱۹۳۹

۱۹۳۹ مهاجرت به ایالات متحده امریکا

کنفرانسهای دردانشگاه هاروارد و کامبریج درباره « شعر در عرصه موسیقی »	۱۹۳۹ و ۱۹۴۰
--	-------------

ازدواج با « ورا سودبکینا »	۱۹۴۰
سنفونی در « دو »	۱۹۴۰
نخستین اجرا : هفتم نوامبر ۱۹۴۰ در شیکاگو	
تائکو (برای پیانو) تنظیم بصورت سنفونیک برای ارکستر (۱۹۵۳)	۱۹۴۰
رقصهای کنسرتی (برای ارکستر مجلسی)	۱۹۴۱ تا ۱۹۴۲
نخستین اجرا : هشتم فوریه ۱۹۴۲ در لوس آنجلس	
پولکای سیرک (ساخته شده برای فیل کوچک. برای ارکستر ساز - های زهی) تنظیم به صورت سنفونیک برای ارکستر (۱۹۴۴)	۱۹۴۲
نخستین اجرا : سیزدهم ژانویه ۱۹۴۴ در بوستون	
چهار امپرسیون نروژی برای ارکستر	۱۹۴۲
اد (Ode) (بیاد نانالی کوسه وینسکی)	۱۹۴۳
برچم پر سناره (سرود ملی تنظیم شده برای ارکستر)	۱۹۴۳
سکرتو به اسلوب روسی (برای ارکستر که جهت دسته پل وایتمان تصنیف شده)	۱۹۴۴
نخستین اجرا : مارس ۱۹۴۶ در سان فرانسیسکو	
سونات برای دو پیانو	۱۹۴۳ تا ۱۹۴۴
باپل (کانتات برای گوینده، کر مردانه و ارکستر)	۱۹۴۴
الژی (برای ویولای تنها) . بیاد آلفونس اونیو بنیاد گزار کوآرتت « پرو آرته »	۱۹۴۴

ستراوینسکی تابعیت امریکا را می پذیرد	۱۹۴۵
سنفونی در سه قسمت (برای ارکستر اهداء به انجمن سنفونی فیلارمونیک نیویورک)	۱۹۴۵
کنسرتو ابونی Ebony (برای ارکستر. اهداء به وودی هرمان)	۱۹۴۵
کنسرتو در «ر» (برای ارکستر سازهای زهی اهداء به ارکستر مجلسی شهر بال و رهبر آن پل زاخر)	۱۹۴۶
آغاز همکاری با و . ه . آودن Auden	۱۹۴۷
اورفه (باله در سه تابلو)	۱۹۴۷
مس میسیا (برای کر مخلوط و سازهای بادی)	۱۹۴۸
The Rake's Progress (داستان يك فرد بیمار - اپرا با استفاده از متن و . ه . آودن و چستر کالمان)	۱۹۴۹ و ۵۱
کانتاتا (برای سوپرانو ، تنور و کر زنان و سازها. اهداء به - انجمن سنفونی لوس آنجلس)	۱۹۵۲
سپتت (Septett) برای کلارینت ، هورن ، فاگت ، پیانو ، ویولن ، ویولا ، ویولنسل	۱۹۵۳

۱۹۵۳	سه لید از شکسپیر (برای ملزوم - سوپرانو، فلوت، کلارینت و ویولا)
۱۹۵۴	بیاد « دیلن تامس - Dylan Thomas » (برای تنور، کوارتت آرشه ای و چهار ترومبون)
۱۹۵۵	Canticum Sacrum (برای تنور، باریتون، کر و ارکستر) نخستین اجرا: سیزدهم سپتامبر ۱۹۵۶ در ونیز
۱۹۵۶	« از عرش برین فرود می آیم » (واریاسیون کرال بروی سرود کریستماس باخ برای کر و ارکستر اهداء به روبرت کرافت) نخستین اجرا: بیست و هفتم اکتبر ۱۹۵۶ در میلان
۱۹۵۶	پرلود تهنیت (برای ارکستر - بمناسبت هشتادمین سال تولد پیر مونتو)
۱۹۵۴ و ۵۷	آکن (باله برای دوازده نفر رقاص) نخستین اجرا: هفدهم ژوئن ۱۹۵۷ در لوس آنجلس

ترجمه کیکاوس جهاننداری

بازگشت آقای حشمت سنجری از اروپا

ماه گذشته آقای حشمت سنجری رهبر ارکستر سمفونیک تهران که از سه سال قبل برای تکمیل مطالعات فنی و تخصصی خود در آتریش بسر می برد، به تهران بازگشت. آقای سنجری در طی این مدت

مختلف اروپا را نیز با توفیق کامل رهبری نموده است که شرح برخی از آنان در شماره های گذشته مجله موسیقی آمده است. مجله موسیقی یکبار دیگر پیروزی های آقای سنجری را تبریک می گوید و اطمینان دارد که نامبرده همچنانکه قبل از مسافرت با اروپا مرجع خدمات ذیقیمت هنری بوده است از این پس نیز در کار خویش توفیقی روزافزون یابد و از این راه به موسیقی کشور ما، خدماتی شایسته انجام دهد.

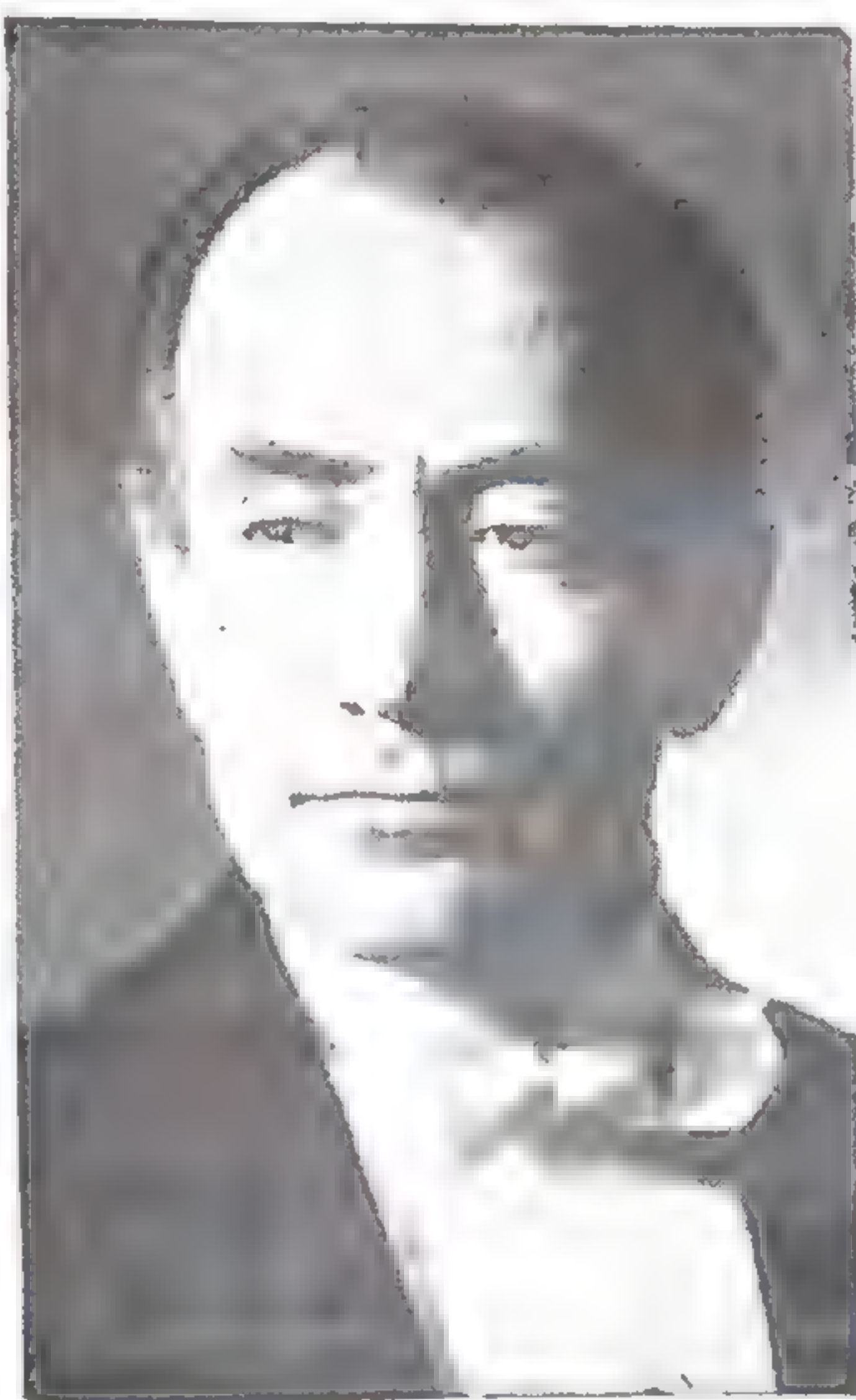
کنسرت خانواده خادم میثاق در شهر «بادن»

در اوایل تابستان کنسرت جالبی بوسیله خانواده خادم میثاق در شهر «بادن» اطریش و در حضور کارمندان سفارت ایران در اطریش، عده ای از ایرانیان مقیم وین و برخی از استادان موسیقی اطریشی اجرا گردید.

در این برنامه قطعاتی بشرح زیر نواخته شد

سوناتین از «هاوس لینکر» و ترانه اسلواکی توسط مریم خادم میثاق (پیانو)

«لندرن» اثر «شلمولر» و سونات در دو ماژور موزار توسط میترا خادم میثاق (ویولونسل) به همراهی پیانو فرشته خادم میثاق



علاوه بر تحصیل در کلاس عالی رهبری ارکستر آکادمی موسیقی وین و دریافت پایان نامه ممتاز از آن کلاس، ضمن کنسرت های متعدد، چندین ارکستر کشور های

باکاتل از بتهوون و «گرددش در
دریاچه» اثر دبوسی توسط پوراندهخت
خادم میثاق (پیانو)

* تربوی کوچک از «ولفارت شلاگر»
و منوئه اثر بتهوون توسط بیژن خادم -
میثاق (ویولا-ون) ، میترا خادم میثاق
(ویولونسل) و فرشته خادم میثاق (پیانو)



بیژن خادم میثاق

* سرنا «ملانکولیک» اثر چایکو -
سکی و راپسودی ایرانی اثر مرحوم علی -
محمد خادم میثاق (تنظیم شده برای ویولون
و پیانو بوسیله «توتسار» آهنگساز
معاصر اتریشی) توسط آقای عطاءاله
خادم میثاق بهمراهی پیانو پروفیسور



مریم خادم میثاق

* سوناتین شماره یک شوپرت و منوئه
مادل توسط بیژن خادم میثاق (ویولون)
بهراهی پیانو فرشته خادم میثاق
* «پارتمنا» اثر «کارل ماریا براندشتت»
(آهنگساز معاصر اتریشی) و نوکتورن
ابوس ۷۲ شوپن توسط فرشته خادم میثاق
(پیانو)



میترا خادم میثاق



فرشته خادم میثاق

« کورت چرنه » .

سال دروین پیانو نواخته است و ناکنون
چندین بار در تالار آکادمی موسیقی وین
و کنسرت های کلاس هم نواز مادام «لاودا»
بر روی صحنه آمده است .

پوران دخت خادم میثاق ، دختر مرحوم
علی محمد خادم میثاق است ، نامبرده در
هنرستان عالی موسیقی تهران تحصیلات
خود را آغاز نمود و اینک دوسال است که
بامساعدت هنرهای زیبای کشور در آکادمی
موسیقی وین تحصیل می کند .

مریم و میقرا از نه ماه قبل در کلاس
مقدماتی آکادمی موسیقی وین مشغول تحصیل
شدند ؛ بیژن دوسال است ویولون می -
نوازد و در طی این مدت کوتاه در کنسرت
های هنرجویان کلاس پروفیسور «موراوتس»
استاد آکادمی موسیقی وین و نیز کنسرت
های هنرجویان کلاس هم نواز مادام «لاودا»
قطعاتی اجرا کرده و مورد تشویق زیاد قرار
گرفته است ؛ فرشته یکسال در تهران و دو



آقای خادم میثاق در کنار پروفیسور «موراوتس» و دو تن از فارغ التحصیلان کلاس پروفیسور مزبور

و تقریباً تمام «رپرتوار» های ویولون را از حفظ دارد .

آقای خادم میثاق پس از گرفتن دیپلم شروع با اجرای کنسرت های چندی نمود و از جمله يك برنامه سونات باشرکت پروفیسور «هوروارت» در تالار شهرداری وین و يك برنامه دیگر در تالار کنسرت شهر بادن باشرکت پروفیسور «کورت چرنه» اجرا نمود .

آقای عطاءاله خادم میثاق ، هنرآموز هنرستان عالی موسیقی و «کنسرتماستر» سابق ارکستر سمفونیک تهران دو سال است که در رشته ساز تخصصی خود (ویولون) مطالعه می کند و سال گذشته دیپلم خود را در رشته ویولون از آکادمی موسیقی وین گرفت

استاد آقای خادم میثاق در طی این مدت پروفیسور «موراوتس» بوده است که در شمار استادان کم نظیر ویولون اروپاست

شاگردان اول هنرستان عالی موسیقی

بطوریکه از هنرستان عالی موسیقی
خبر رسیده است، در سال تحصیلی ۳۸-۳۹



گلنوش خالقی



هاگینت وارطانیان

فعالیت های هنری محمد پور تراب در وین

آقای محمد پور تراب که در پائیز سال
۱۳۳۶ برای ادامه تحصیل در رشته
ویولونسل عازم اتریش گردید، پس از
گذراندن امتحان ورودی آکادمی موسیقی
وین در کلاس سوم آکادمی مزبور مشغول
تحصیل شد و در سال تحصیلی جاری وارد
کلاس پنجم خواهد شد.

پور تراب از سال گذشته ضمن تحصیل
در ارکسترهای دانشجویی و وابسته به آکادمی موسیقی
وین است، مشغول کار شد و هنوز نیز
بنوازندگی در ارکستر مزبور ادامه می -
دهد. این ارکستر تاکنون به بسیاری از
کشورهای اروپا مسافرت کرده و در خود
اتریش نیز کنسرت های زیادی داده است.
رهبری ارکستر مزبور به عهده « هانس
اسواروفسکی » استاد آکادمی موسیقی
وین است.

محمد پور تراب ضمن نوازندگی در
ارکستر مزبور، از چندی قبل دست به -
تشکیل یک تریوی زهی زد. این تریو
اخیراً در تلویزیون وین برنامه ای اجرا
نمود که عیناً از آن فیلم برداری گردید.
در جشن یکصد و پنجاهمین سال تولد شوپن
نیز پور تراب جزو نوازندگان ارکستر
زهی آکادمی موسیقی وین در برنامه شرکت
کرد. پروفیسور « بوچر » استاد ویولونسل
آکادمی موسیقی وین از کار پور تراب
اظهار رضایت کرده و برای او آینده
درخشانی پیش بینی کرده است.

کَلَنُوش خالقی، کلاس ششم متوسطه.
 هاگینت وارطانیان، دوره عالی (رشته
 آواز). زاون ملکونیان، دوره عالی
 (رشته وولوسل). مصطفی پورتراب،
 دوره عالی (رشته آهنگسازی). عزیزاله
 احمدیان، دوره عالی (رشته موسیقی
 نظام).



زاون ملکونیان



عزیزاله احمدیان

بازگشت آقای دکتر فروغ
 از کنگره بین‌المللی هنر
 و باستان‌شناسی

اوایل اردیبهشت ماه ۱۳۲۹ چهارمین
 کنگره هنر و باستان‌شناسی در نیویورک
 تشکیل شد. در کنگره مذکور، دانشمندان
 جهان که تخصص آنها در زبان، فرهنگ،
 مذهب، تاریخ و هنر ایران است، حضور
 داشتند.



مصطفی پورتراب

هنر جوان نامبرده زیر در کلاس‌های
 مختلف هنرستان عالی موسیقی شاکرداول
 شده‌اند:



« نیکیتا ماکالف »

عازم فنلاند شد و «نیکیتا» نزد «سیلوتنی»
 شاکرد مشهور لیست شروع به نواختن
 پیانو کرد و چند سال بعد در کنسرواتوار
 پاریس به تحصیل خود ادامه داد
 پس از خاتمه تحصیل با «ژوزف
 زیگنی» و بولونبست مشهور همکاری کرد
 و باتفاق يك «دوئت» تشکیل دادند، مدتی
 بعد «ماکالف» بعنوان سولیست در لندن
 کنسرت داد و در اندك مدتی شهرتی فوق-
 العاده یافت .
 در سال ۱۹۴۹ «ماکالف» علاوه
 بر اجرای کنسرت های متعدد در نقاط مختلف
 جهان، جهت تدریس در کلاس «ویرتوئوز»
 کنسرواتوار ژنو انتخاب شد و بتابعیت
 سوئیس درآمد. وی تا کنون در بیشتر
 مسابقه های بین المللی موسیقی جزو هیئت
 داوران بوده و آثاری از شومان، لیست،
 گرانادوس، شوپن و استراوینسکی را



«آرمن گراك»

برنامه موسیقی کلاسیک تلویزیون ایران

برنامه مهر ماه موسیقی کلاسیک
تلویزیون ایران بقرار زیر است :

* یکشنبه ۳ مهر آواز توسط خانم
تولین باغچه بان بهمراهی پیانو خانم کارمن
اوسوریو .

* یکشنبه ۱۰ مهر پیانو توسط آقای
ملك اصلانیان (برنامه مخصوص شومان).

* یکشنبه ۱۷ مهر برنامه ارکستر
سنفونیک تهران برهبری آقای حشمت
سنجری .

* یکشنبه ۲۴ مهر آواز توسط خانم
فاخره صبا بهمراهی پیانو خانم کارمن
اوسوریو (برنامه مخصوص شومان)

روی صفحات «دکا» اجرا کرده است.

«ماگالف» در برنامه انجمن فیلار-
مونیک، توکاتا و فوگ در ر مینور اثر
باخ، سه سونات از سکارلاتی، سونات
شماره ۳ شوپن و آناری از پروکوفیف،
گرانادوس ولیت را اجرا کرد و مورد
استقبال زیاد قرار گرفت .

رستال پیانو «آرمن گراك»

در دومین برنامه انجمن فیلارمونیک
«آرمن گراك» خواننده تنور شرکت داشت.
این کنسرت در تاریخ دوشنبه ۴ مهر در تالار
فرهنگ اجرا گردید و آرمن گراك بهمراهی
پیانو ایزابل بالانجیان آناری از کلوک،
پرگولزی، موزار، شوپرت، دونیزتی،
وردی، لئون کاولو و چند آهنگ محلی
کشورهای مختلف را خواند.

«آرمن گراك» اصلاً ارمنی است ولی
تابعیت آرژانتین را پذیرفته است نامبرده
در سال ۱۹۴۲ آکادمی موسیقی و هنر
دراماتیک بوخارست را پایان رسانید و
تحصیلات خود را در میلان ادامه داد.
«گراك» تاکنون در بسیاری از شهرهای
اروپا و آمریکا کنسرت داده و توفیق زیادی
کسب کرده است. رشته تخصصی او در
اوپراست و از جمله در اوپراهای «مانون»
اثر ماسنه، «آرایشگر سویل» اثر
روسینی و «تراویاتا» از وردی شرکت
کرده است.

انتشارات هنرهای زیبای کشور - مجله موسیقی

د استان مصور

موسیقی مغرب زمین

این کتاب بزبانی ساده و بسبکی گیرا،
باتصاویر و طرحهای فراوان، تحولات
موسیقی غربی را تشریح و تفسیر می کند
و مفیدترین کتابیست که تاکنون درباره
موسیقی غربی بزبان فارسی درآمده
است.

از کتابفروشی های معتبر تهیه فرمائید

مراکز فروش مجله موسیقی در تهران

میدان مخبرالدوله	کتابفروشی ابن سینا
میدان بهارستان، اول خیابان صفيعلیشاه	بنگاه مطبوعاتى صفی علیشاه
اول کوچه رفاهی	کانون انتشارات نیل
شاه آباد	کتابفروشی اندیشه
خیابان شاه آباد، (نزدیک میدان مخبرالدوله)	مغازة فتو
سهراب شاه، خیابان نادری	کتابفروشی اسکندریان
خیابان نادری	مغازة نوروفون
خیابان شاه آباد	مغازة یافا
خیابان منوچهری	مغازة فو کو
خیابان سی متری - جنب خیابان تیر	مغازة صنعتی زاده
چهارراه یوسف آباد	دفتر انجمن فیلامونیک تهران
خیابان شاه آباد	بنگاه مطبوعاتى امیر کبیر

ה' תשנ"א